





नन्दकिशोर आचार्य



सूर्य प्रकाशन मन्दिर
बीकानेर

मूय दम रूपये माप्र

•

© नन्दविशोर आचाय

•

प्रकाशक

मूय प्रकाशन मन्दिर

विस्सा वा चौत गीवानर

•

प्रथम सस्वरण

१९८०

•

मुद्रक

रूपर प्रिंटिंग लिमिती २२

AGYEYA KI KAVYA TITERSHA
by Nand Kishore Acharya Rs 10 00

हिन्दी-साहित्य का विधिवत् विद्यार्थी कभी नहीं रहा—पाठक अवश्य रहा हूँ और पाठक का लक्ष्य कृति का मूल्यांकन करना नहीं, रसास्वादन करना और समझना है। यह पुस्तक भी अज्ञेय के काव्य-संसार का मूल्यांकन नहीं, उसे समझने के प्रयास का परिणाम है। इसके लिखे जाने का उद्देश्य भी अज्ञेय के काव्य को समझना ही है और इसमें भी सर्वाधिक सहायता स्वयं अज्ञेय ही से मिली है—उनके काव्येतर साहित्य से। अपने साहित्यिक मित्रों—विशेषतः डा० महावीर दाधीच, प्रकाश परिमल और डॉ० राजानन्द के साथ हुए विचार-विमर्श ने निश्चय ही मुझे कई असावधानियों के प्रति सजग किया है। फिर भी पुस्तक लिखी नहीं जाती यदि इन मित्रों की रचनात्मक प्रेरणा के साथ-साथ भाई सूर्यप्रकाश विस्सा और डॉ० पूनम देईया का प्रबल आग्रह नहीं होता।

काव्य को समझने में हुई किसी भी चूक के लिए कवि के समक्ष दोषी हूँ, क्षमाप्रार्थी भी।

सुथारो की बड़ी गुवाड,
वीकानेर

नन्दकिशोर आचार्य

‘जब हम किसी कलाकार की प्रतिभा के सामने
भुक्त हैं तो उससे स्वयं भी कला के प्रति
निष्ठावान होने की कर्तव्य-प्रेरणा पाते हैं।’

—अज्ञेय

अनुक्रम

काव्य-दर्शन	११
सवेदना की तराश	३५
अनुभूति का भापिक रूपान्तरण	८३
ऐतिहासिक दाय का वहन	११६

काव्य दर्शन

किसी भी विशिष्ट कवि के कृतित्व के विश्लेषण के लिए यह अनिवार्य स्थिति है कि हम उसके काव्य से ही नहीं, काव्य-दर्शन से भी पूर्णतया परिचित हो—विशेषतया उन स्थितियों में जबकि आलोच्य कवि काव्य-धारा के किसी नए मोड़ का पुरस्कर्ता भी रहा हो और जिसके व्यक्तित्व के विवादास्पद होने की पृष्ठभूमि काव्य से अधिक उसकी काव्य-सम्बन्धी मान्यताएँ रही हों। अज्ञेय हिन्दी साहित्य में ऐसे ही विवादास्पद व्यक्तित्व हैं।

कवि, आलोचक एवं सम्पादक तीनों ही रूपों में अज्ञेय अपनी काव्य-सम्बन्धी मान्यताओं को निरन्तर अभिव्यक्त करते रहे हैं और उनके आधार पर साहित्यिक क्षेत्रों में अञ्छा-खासा विवाद भी होता रहा है। 'तार सप्तक' व 'त्रिशकु' से लेकर 'हिन्दी साहित्य एक आधुनिक परिदृश्य' तक अज्ञेय की काव्य-सम्बन्धी मान्यताओं में निरन्तर-विकास एवं परिष्कार हुआ है और इसमें कोई सन्देह नहीं कि अब वे कवि-रूप में ही नहीं वरन् काव्य-चिंतक के रूप में भी 'राहों के अन्वेषी' नहीं, लक्ष्य पर पहुँचे हुए राही ही प्रतीत होते हैं। उनकी काव्य सम्बन्धी धारणाओं का अध्ययन इसलिए भी अधिक आवश्यक हो जाता है कि इस दिशा में उनकी चिन्तना का विकास मात्र उनकी काव्य-यात्रा का ही नहीं—नयी कविता की विकास-यात्रा का भी संपूरक रहा है। अपनी काव्य-सम्बन्धी मान्यताओं को अज्ञेय ने सदैव भारतीय काव्य-परम्परा की पृष्ठभूमि पर निर्मित करने का प्रयास किया है और इसमें वे सफल भी हुए हैं यद्यपि उनका यह जुड़ाव

नयी व्याख्याओं द्वारा गस्कारित है। 'त्रिशकु' के ऋषि और मौलिकता निबन्ध को लेकर (जा.टी.एस. ईलियट के 'Tradition and Individual Talent' नामक निबन्ध का भावानुवाद है) अनेय पर भारतीय काव्य-परम्परा से विच्छिन्न होने तथा विदेशी चिन्तन से अत्यधिक प्रभावित होने के आरोप जहाँ लगत रहे वही दूसरी ओर अनेय की सहवर्ती एव अनुवर्ती पीढ़ी इसी त्रिशकु में अनेय की जाधुनिक दृष्टि पाती है और उनके परवर्ती विकास को रूढ़िबद्ध तथा आचायत्व की मुद्रा धारण किए हुए पाती है। ये दोनों ही दृष्टिकोण एकांगी एव सतही हैं। अनेय की काव्य दृष्टि अपने मूल में सदैव ही भारतीय रही है और वे इसी जिज्ञा में आगे बढ़ने और उसके जाधुनिकीकरण में सचेष्ट रहे हैं।

इसमें कोई सन्देह नहीं कि अनेय ईलियट की समीक्षा-पद्धति एव उनकी काव्य चिन्तना से प्रभावित रहे हैं लेकिन यहाँ यह स्पष्ट कर देना भी आवश्यक हो जाता है कि प्रभाव का तात्पर्य अपनी जडा से कटना नहीं है। इस महान् अंग्रेज कवि-समीक्षकसे उनके प्रभावित होने के कारणों का यदि विश्लेषण किया जाए तो इस तथ्य की पुष्टि ही होगी। ईलियट का जिस सिद्धान्त से वे सर्वाधिक प्रभावित रहे वह निर्व्यक्तिव अभिव्यक्ति का सिद्धान्त है जिसकी चर्चा अनेय कई स्थलों पर इन पक्तियों का उद्धरण देते हुए करते हैं 'भागने वाले प्राणी और सजक कलाकार के मध्य सदा एक अन्तर रहता है और जितना बड़ा कलाकार होता है उतना ही भारी यह अन्तर होता है।' लेकिन यदि हम इस सूत्र का विश्लेषण करें तो स्पष्ट हो जाता है कि मूल धारणा की दृष्टि से यह सिद्धान्त उस सिद्धान्त के साधारणीकरण से अधिक दूर नहीं रह पाता। अपनी अनुभूति को उस विशेष रूप में रखना कलाकार का प्रमुख दायित्व है जिसमें वह सहृदय-संवेद्य हो सके। लेकिन यह हागा कैसे? और इस प्रश्न का उत्तर अनेय के पास है। वे जानते हैं कि पाठक के सम्मुख अनुभूति का प्रस्तुतीकरण कलानुभव के रूप में होता है—जीवनानुभव के रूप में नहीं 'कवि साधारणीकरण द्वारा जिस अनुभूति का प्रेषण करता है वह बाव्यानुभूति जीवन की अनुभूति से अलग जाना है।' यहाँ अलग का तात्पर्य भिन्न

या विरोध से न होकर यही है कि उसका स्वरूप वैयक्तिक नहीं रहता अतः वैयक्तिक प्रतिक्रिया भी वहाँ नहीं रहती। इसके लिए कलाकार की प्रतिक्रिया और वैयक्तिक प्रतिक्रिया का अन्तर जानना भी आवश्यक है। वस्तुतः जीवनानुभव को कलानुभव में परिवर्तित करना ही साधारणीकरण है—ईलियट की शब्दावली में कहे तो 'निर्वैयक्तिक अभिव्यक्ति' है। सृजेता कलाकार की प्रतिभा इस कलानुभव की रचना में ही प्रकट होती है। इसका तात्पर्य यह नहीं है कि कला का जीवनानुभव से कोई सवध नहीं है। अज्ञेय कहते हैं, "साधारण का साधारण वर्णन कविता नहीं है; कविता तभी होती है जब साधारण पहले निजी होता है और फिर व्यक्ति में से छनकर साधारण होता है। जो इसको भूलते हैं, उनके पद्य परम सोद्देश्यपूर्ण होकर भी कवितानही बन सकते, और चाहे जो कुछ हो जाएँ।" इस प्रकार कलानुभव की प्रथम आवश्यकता ही जीवनानुभव है। लेकिन जीवन के किसी भी विशिष्ट अनुभव को तब तक कलात्मक स्तर पर प्रस्तुत नहीं किया जा सकता जब तक उसे पूरी तरह समझ न लिया जाए—और उसे समझने के लिए उसके प्रति तटस्थ होना आवश्यक है। इस प्रकार व्यक्ति के रूप में प्राप्त अनुभव को कलात्मक सर्जन के स्तर पर प्रस्तुत करने के लिए जीवनानुभव के प्रति व्यक्तिगत प्रतिक्रिया से तटस्थ होना अनिवार्य स्थिति है। और जब जीवनानुभव का रूपान्तरण कलानुभव में हो जाता है तो वह स्वाभाविक ही 'निर्वैयक्तिक' हो जाता है—चाहे जीवनानुभव के रूप में वह कितना भी वैयक्तिक रहा हो।

इस प्रकार यह स्पष्ट हो जाता है कि यदि अज्ञेय ईलियट आदि पश्चिमी चिन्तकों से प्रभावित हुए भी तो वे वहाँ से अपनी परम्परा को आधुनिक दृष्टि से व्याख्यायित एवं रूपायित करने में सहायता प्राप्त कर सके। वस्तुतः 'त्रिशकु' तो इस दिशा में उनका आरम्भिक प्रयास मात्र है। यही कारण है कि दृष्टि के विक्रम एवं परिष्कार के साथ-साथ वे अपनी परम्परा के अधिक समीप होते गए हैं और निश्चय ही सर्जनात्मक दृष्टि-कोण से अनेक रसवादी आलोचकों की अपेक्षा उन्होंने इस दिशा में अधिक मौलिक एवं सराहनीय कार्य किया है।

अनेय की आत्माचता में सर्व इस तथ्य का उल्टा अन्तर्ज मित्रा जाता रहा है कि उद्धान हमारा अपनी परम्परा में जुड़ने का मनुष्य प्रयत्न किया है और यह वाय निश्चय ही गमन नही है। परम्परा में जुड़ने की प्रक्रिया एक वृष्ट-माध्य प्रक्रिया है। इतिहासिक परम्परा कोई पाठनी बाध कर रहा हुआ पाथय नहीं है जिसे उगाना हम चन निरतें। वह रस है जिसे हम बूद-बूद अपने में मचय करते हैं—यानहीकरने कोर रह जाते हैं।^१ और मभवने यह स्पष्ट करने की ता बाई निरूप आवश्यकता नहीं है कि परम्परा का बूद-बूद अपने में मचय करने में लगे कलाकार का परम्परा में विमुक्त तो कहा ही नहीं जा सकता चाहे उसने कितनी ही बूदें मचय की हों। इस क्षण में अनेय की मचय घर्षी प्रवृत्ति प्रारम्भ स ही है। यही कारण है कि त्रिशु क परिस्थिति और साहित्यकार निरुध क अस्त में निर्माण को आनन्द का हतु माना हुए जब क टी० एम० ईलियट की पत्तियाँ उन्धत करते हैं—

क्याकि फिर लौटने की आशा में नहीं कर सकता
इसलिए मैं जानति हाता हूँ कि कुछ गन्ना पडेगा
जिसके आधार पर मैं आनति हा सकूँ।^२

तो वे भारतीय विचारणा से दूर नहीं लगे कयाकि हमारे यहाँ तो मृजन मात्र ही आनन्द का हतु है। और यही कारण है कि आत्मनेपद तक आने आन अनेय इस सूत्र को पहचान लेने है कि कविता का मूल प्रयोजन आनन्द लाभ में है कयाकि वाय भी ता मजन ही है—उच्चतर स्तर का मानसिक मृजन। इसलिए वे प्राचीन भारतीय आदर्श में अपनी आस्था स्पष्टत घोषित करते हैं यह मुझे सबया स्वीकार्य है कि प्राचीन कविया की महत्ता का अमल रहस्य यही है कि वे जह का विलीन करके ही लियने थे उनक लिए कविता स्वास्थ्य-लाभ का साधन नहीं बल्कि स्वस्थ

१ आत्मनेपद ९० १

२ Because I cannot hope to turn again
Consequently I rejoice having to construe
Something upon which to rejoice

T S Eliot

व्यक्ति की आनन्द-साधना थी। ठीक आदर्श वही है यह मैं मानता हूँ; मेरी कविता उसकी अनुगामिनी नहीं है तो यह मेरी सीमा है।”^१ और यह आनन्द-लाभ ही तो हमारी समस्त काव्य-परम्परा के मूल में है। भारतकी रस-निष्पत्ति, रस-ध्वनि का सिद्धान्त, अथवा ‘रसात्मकम् वाक्यम् काव्यम्’ आदि उक्तियाँ भी इसी ओर सकेत करती हैं तथा अज्ञेय भी इनसे पूर्ण-तया परिचित है। “बड़ा कवि वाक्-सिद्ध होता था, और भी बड़ा कवि रससिद्ध होता था।”^२

यही कारण है कि अज्ञेय साधारणीकरण की महत्ता को स्वीकार करते हैं और सिद्धान्ततः उससे सहमत भी होते हैं। काव्य जहाँ कवि के लिए आनन्द-साधना है वहाँ पाठक भी उसमें रस पाता है और अनेक तथा-कथित आधुनिक कलाकारों के विपरीत अज्ञेय सृजेता कलाकार के अति-रिक्त भोक्ता पाठक, श्रोता या दर्शक की स्थिति को भी स्वीकार करते हैं। “अपनी अभिव्यक्ति—किन्तु किसपर अभिव्यक्ति? इसलिए अभिव्यक्ति में एक ग्राहक या पाठक या श्रोता में अनिवार्य मानता हूँ, और इसके परिणामस्वरूप जो दायित्व लेखक या कवि या कलाकार पर आता है उससे मुझे कोई निस्तार नहीं दीखता।”^३ इस प्रकार सम्प्रेषण की समस्या अज्ञेय की दृष्टि में कलाकार की प्रमुख समस्या है। आगे चलकर तो वे स्पष्टघोषित कर देते हैं। “रचना केवल अभिव्यक्ति नहीं है, वह सम्प्रेषण है।”^४ ये उद्धरण स्पष्ट कर देते हैं कि अज्ञेय साधारणीकरण के सिद्धान्त को स्वीकार करते हैं। उनका विरोध दरअसल साधारणीकरण की उस रूढ़ प्रणाली से है जिसमें वधकर काव्यानुभूति की तीव्रता कम एवं मौलिकता कृत्रिम हो जाती है। “जब चमत्कारिक अर्थ भर जाता है, और अभिधेय बन जाता है, तब उस शब्द की रागोत्तेजक शक्ति भी क्षीण हो जाती है, उस अर्थ से रागात्मक सम्बन्ध स्थापित नहीं होता। कवि तब उस अर्थ की प्रतिपत्ति करता है जिससे राग का पुनः संचार हो, पुनः रागात्मक संबन्ध स्थापित हो। साधारणीकरण का अर्थ यही है। नहीं तो, अगर भाव भी वही जाने-

१ आत्मनेपद, पृ० ३४

२ तीसरा सप्तक . भूमिका, पृ० १७

३ आत्मनेपद, पृ० ३७

४. वही, पृ० ५६

पुराने हैं, रस भी और सचारी-व्यभिचारी सबकी तालिकाएँ बन चुकी हैं तो कवि के लिए नया करने को क्या रह गया है ? क्या है जो कविता को आवृत्ति नहीं सृष्टि का गौरव दे सकता है ? कवि नये तथ्या का उनके साथ नये रागात्मक संबध जोड़कर नये सत्या का रूप दे उन नये सत्यो को प्रेष्य बनाकर उनका साधारणीकरण करे, यही नयी रचना है। इस नयी कविता का कवि नहीं भूलता, साधारणीकरण का उसका आग्रह भी कम नहीं है। बल्कि यह देखकर कि जाज साधारणीकरण अधिक कठिन है वह अपने कत-य के प्रति अधिक सजग है और उसकी पूर्ति के लिए अधिक बड़ा जोखिम उठाने को तैयार है।^१

यह जोखिम वस्तुतः कवि की प्रयोगशीलता ही है। अनेय प्रयोग को वाद के रूप में स्वीकार नहीं करते। तार सप्तक^२ में उहाने सभी कवियों को राहा के अवेपी कहा है। उसका जथ प्रयोगवादी नहीं है। स्वास्थ्य को बनाए रखन के लिए ताजा भाजन की बात करनेवाले का पट्ट नहीं कहा जाएगा। लेकिन उनके बकन-य को तोड़ मरोड़कर गलत समझे जान के कारण ही उहाने दूसरा सप्तक की भूमिका में स्पष्ट किया कि 'प्रयोग अपने आपमें इष्ट नहीं है। वह साधन है। और दाहरा साधन है। क्योंकि एक तो वह उस सत्य का जानने का साधन है जिस कवि प्रेषित करता है दूसरे वह उस प्रेषण की क्रिया को और उसके साधना का भी जानने का साधन है। अतः प्रयोग द्वारा कवि अपने सत्य को अधिक अच्छी तरह जान सकता है और अधिक अच्छी तरह अभिव्यक्त कर सकता है। इसी कारण उहाने माना कि प्रयाग का अपने आपमें कोई महत्त्व नहीं है। वह तभी सायक है जब कि वह कवि-सत्य को पाठक तक सम्प्रेषित भी कर सके क्योंकि पारसी मोती परखता है गाताखार के असफल उद्योग नहीं।'^३ लेकिन दूसरी ओर यह भी सही है कि जस गाना लगाए बिना मोता प्राप्त नहीं किया जा सकता वस ही प्रयाग का जाखिम उठाए बिना श्रेष्ठ काव्य रचना दुष्कर है। यही कारण है कि प्रत्येक समय एवं साथक कवि काव्य के क्षेत्र मकही न कही प्रयोग करता ही है। यह बात जनय ही नहा नय-पुरान

१ दूसरा सप्तक भूमिका पृ० १२

२ वही पृ० ७-८

सभी आलोचक मानते हैं। अज्ञेय ने यदि प्रयोग पर अधिक बल दिया तो सिर्फ इसलिए कि साधारणीकरण की पुरानी प्रणालियाँ जहाँ हट हो गईं हो तथा 'ज्ञान-विज्ञान की प्रवृत्ति विशेषीकरण की हो' तो यह अनुभव किया जा सकता है कि 'साधारणीकरण का काम कितना कठिनतर हो गया है।' इस सन्दर्भ में देखें तो अज्ञेय का प्रयोग पर आग्रह अनुचित नहीं लगेगा। और फिर अज्ञेय का यह आग्रह आत्यन्तिक भी नहीं है क्योंकि प्रयोग की महत्ता को—विशेषतः मक्रान्तिकालीन सन्दर्भ में—स्वीकार करते हुए भी वे मानते हैं: "केवल प्रयोगशीलता ही किसी रचना को काव्य नहीं बना देती।"¹ यहाँ अज्ञेय के शुभ मतव्य की ओर भी ध्यान देने की आवश्यकता है क्योंकि प्रयोग का महत्त्व वे 'वैशिष्ट्य के लिए नहीं, साधारणत्व के लिए' ही मानते हैं। 'व्यक्ति-सत्य' को 'व्यापक सत्य' बनाना वे आज भी कवि-कर्म का दायित्व मानते हैं। वल्कि यूँ कहें कि उनकी दृष्टि में यही समस्या कवि के लिए प्रमुख चुनौती है "जो व्यक्ति का अनुभूत है, उसे समष्टि तक कैसे उसकी सम्पूर्णता में पहुँचाया जाए—यही पहली समस्या है जो प्रयोगशीलता को ललकारती है।"²

इस प्रकार हम देखते हैं कि अज्ञेय का कवि साधारणीकरण के प्रयोजन से ही प्रयोगशीलता की ओर उन्मुख होता है और यह प्रयोगशीलता काव्य को उन आयामों को छूती भी है। इस दृष्टि से अज्ञेय को हिन्दी में नई कविता का पुरस्कर्ता कहा जाए तो अनुचित नहीं है। ऐसा नहीं है कि नया कवि साधारणीकरण में विश्वास नहीं करता है। उसका भी लक्ष्य वही है। लेकिन जटिल और विपरीत स्थितियों में साधारणीकरण पहले जितना सुगम नहीं रह गया है। अतः इसके लिए वह नई प्रणाली का अन्वेषण करता है और इस अन्वेषण में उसे उपलब्धि भी होती है। हिन्दी कविता का पूरा विकास इस बात का प्रमाण है कि साधारणीकरण के पहलू पर अज्ञेय के विचार अधिक मुमगत् एव समयसम्मत रहे हैं। सम्प्रेषण की चुनौती को नई कविता ने साहस के साथ झेला है और उसमें पर्याप्त मात्रा में साधारणीकरण हुआ भी है। यद्यपि नये कवि के लिए यह कार्य अपने

१ दूसरा सप्तक, पृष्ठ ८

२ आत्मनेपद, पृ० ३७

अग्रजा से अधिक दुष्कर था लेकिन अपनी सीमाओं के बावजूद उसने काय धारा को नया मोड़ दिया है। यदि कहीं वे सफल नहीं हुए तो यह उनकी विवशता हो सकती है—लेकिन उनका आदर्श वही है। कविता या साहित्य शब्द की कला है और शब्द की ता मूल प्रवृत्तिगत उपादेयता ही संप्रेषण में है अतः इस माध्यम का अपनाते वाले कलाकार का आदर्श भी निश्चित ही वही रहता है। परिस्थितिवश या क्षमतावश यदि वह इसमें पूर्ण सफल नहीं हो पाता तो जहां तक सफल हो पाता है वह भी धेयस्वर है 'भाषा उनके व्यवहार का माध्यम है, और उसकी माध्यमिकता इसीमें है कि वह एक से अधिक को बोधगम्य हो अथवा वह भाषा नहीं है। जीवन की जटिलता का अभिव्यक्त करने वाले कवि की भाषा का किसी हद तक गूढ़, जलौकिक अथवा दीक्षा द्वारा गम्य (एमाटेरिक्) हो जाना अनिवाय है किन्तु वह उसकी शक्ति नहीं विवशता है, धम नहीं आपद्धम है।' लेकिन वे यह भी मानते हैं कि साधारणीकरण का सम्पूर्ण दायित्व कवि या लेखक का ही नहीं ग्राहक का भी है क्योंकि 'कविताव जोर खापड़ी के टकराने से खापली टकार हो ता क्या सदैव कविताव ही दोषी होती है? जोर फिर भावक के सहृदय होने की आवश्यकता सिद्धातत ता धार रसवादी जालोचक भी मानगा ही।

मौखिकता एवं साधारणीकरण के प्रयोजन से प्रयाग ता सभी वाला के कवि बरत आ रहे हैं पर यह भी निश्चित-सा ही है कि एक विशिष्ट युग में प्रयाग की प्रवृत्ति एक विशिष्ट दिशा की ओर रही है। नये कवि के सम्मुख यहाँ भी थोड़ी दुविधा है क्योंकि उसके प्रयाग एवामुख नहीं रहे। अज्ञेय तीसरा सप्तक की भूमिका में स्पष्ट निरूपण कर दते हैं कि आधुनिक कवि की प्रयोगशीलता के प्रमुखतः तीन जायाम रहे हैं भाषा वस्तु व शिल्प। अज्ञेय के भाषा सम्बन्धी चिन्तन पर विचार करने से पूर्व वस्तु एवं शिल्प सम्बन्धी उनकी धारणा पर चर्चा अधिक उपयुक्त रहगी जिससे भाषा सम्बन्धी मायनाओं का विश्लेषण अधिक सहज हो जायगा जोर दाहराव के दाप में भी बचा जा सकता है।

तीसरा सप्तक की भूमिका में ही अज्ञेय ने स्पष्ट कर दिया था कि

नये विषय पर कविता लिखना ही आधुनिक हो जाना नहीं है—काव्य का प्रयोजन वस्तु से है और विषय एव वस्तु (कटेण्ट) अलग-अलग चीजे हैं : “यह विल्कुल सम्भव है कि हम काव्य के लिए नये से नया विषय चुने पर वस्तु उसकी पुरानी ही रहे, जैसे यह भी सम्भव है कि हम काव्य के लिए नये से नया विषय चुने पर वस्तु नई हो। .. निस्न्देह देश-काल की सक्रमणशील परिस्थितियों में सवेदनशील व्यक्ति बहुत कुछ नया देखे, सुने और अनुभव करेगा, और इसीलिए विषय के नयेपन के विचार का भी अपना स्थान है ही, पर विषयकेवल ‘नये’ हो सकते हैं, मौलिक नहीं—मौलिकता केवल वस्तु से ही सम्बन्ध रखती है। विषय सप्रेष्य नहीं है, वस्तु सप्रेष्य है। नये (या पुराने भी) विषय की कवि की सवेदना पर प्रतिक्रिया और उससे उत्पन्न सारे प्रभाव जो पाठक, श्रोता या ग्राहक पर पडते हैं और इन प्रभावों को सप्रेष्य बनाने में कवि का योग (जो सम्पूर्ण चेतन भी हो सकता है, अंशत चेतन भी हो सकता है, और सम्पूर्णतया अवचेतन भी)—मौलिकता की कसौटी का यही क्षेत्र है। यही कवि की शक्ति और प्रतिभा का भी क्षेत्र है—क्योंकि यही कवि-मानस की पहुँच और उसके सामर्थ्य का क्षेत्र है। कहाँ तक कवि नयी परिस्थिति को स्वायत्त कर सका है (आयत्त करने में रागात्मक प्रतिक्रिया भी और तज्जन्य बुद्धि-व्यापार भी है जिसके द्वारा कवि सवेदना का पुतला भर न बना रहकर उसे वश करके, उसीके सहारे उससे ऊपर उठकर उसे सम्प्रेष्य बनाता है), इसीसे हम निश्चय करते हैं कि वह कितना बड़ा कवि है।^१

इस उद्धरण का यदि सूक्ष्म विश्लेषण किया जाए तो कई बातें स्पष्ट होती हैं। जब अज्ञेय वस्तु की मौलिकता की बात करते हैं तो वस्तुतः वे अनुभूति की प्रामाणिकता एव वैगिण्ट्य पर जोर दे रहे होते हैं क्योंकि कविता में वस्तु से तात्पर्य विषय के प्रति कवि के सवेदन-व्यापार और इस प्रकार, दूसरे शब्दों में, उसकी अनुभूति के स्वरूप से है। अब प्रश्न उठ सकता है कि अनुभूति नयी एव मौलिक होती कैसे है ? इसका समाधान भी उपर्युक्त उद्धरण में प्राप्त है जब कि इस प्रश्न को लेकर अज्ञेय के आलोचकों ने काफी वावेला मचाया है। अज्ञेय अनुभूति की मौलिकता एव नये-

पन की कसौटी यही मानते हैं कि कविता में नई परिस्थितियाँ का जायजा कहा तब मिलता है। इस प्रकार प्रकारान्तर से अनेक काव्य प्रक्रिया में देश काल की महत्ता का स्वीकार करत है और यह मानते हैं कि परिवर्तनशील देश-काल के अनुसार कवि की संवेदना भी प्रभावित हानी रहती है और उस प्रभाव को स्वस्थ मनोवृत्ति से ग्रहण करना कवि का प्राकृतिक आवश्यकता है। यह प्रभाव सूक्ष्म मानसिक स्तर पर होता है। अनेक मानते हैं कि काव्य की वस्तु मानवीय ही हो सकती है क्योंकि 'वह विषय के साथ कवि के रागात्मक सम्बन्ध का प्रतिबिम्ब होगा—एक संवेदना या चेतना की अपने से इतर के साथ परस्पर प्रतिप्रिया से उत्पन्न वस्तु।' अतः स्पष्ट है कि नयी परिस्थितियों के आविर्भाव का प्रभाव रागात्मक सम्बन्धों व संवेदना प्रणाली पर पड़ता ही है और स्वाभाविक है कि कवि की संवेदना प्रणाली भी उससे प्रभावित हो। इस प्रकार एक सूक्ष्म एवं बुनियादी स्तर पर कवि देश काल से प्रभावित होता है। अतः वस्तु के क्षेत्र में प्रयोग का तात्पर्य यही है कि कवि रागात्मक-व्यापार की नयी प्रणाली को अपने काय में स्थापित करे क्योंकि अन्ततोगत्वा काव्य के विकास का आधार संवेदना का विकास ही है। आधुनिक स्थितियों में जज्ञेय यदि प्रयाग पर चल दत्त है तो इमीलिए कि हमारे युग में परिस्थितियाँ सतत परिवर्तनशील हैं और नयी समस्याओं के जागे सभी मूल्य सदिग्ध हो रहे हैं।

जीवन की प्रक्रिया का यह बढ़ता हुआ पान जीवन की यात्रिक गति का यह बढ़ता हुआ परिचय अपने आपमें एक समस्या है। जितना ही अधिक हमारा जीवन सतह पर जाता जाता है उतनी ही सतह बढ़ती जाती है अर्थात् उसके अनुपात में आभ्यन्तर जीवन उतना ही छोटा होना जाता है। इस प्रकार संवेदना में द्विभाजन हो जाता है द्विभाजन को दूर करना सतह और गहराई के विरोध का हल करना यह साहित्यकार की भीतरी समस्या है—गहराई की समस्या है। स्पष्ट है कि इस द्विभाजन का दूर करने के लिए किसी बने-बनाए प्रचलित नुस्खे का अमल नही

१ आत्मनेपुं पृ० ११२

२ हिन्दी साहित्य एक आधुनिक परिदृश्य पृ० २२२२

लिया जा सकता क्योंकि यदि उनका कुछ प्रभावी उपयोग हो सकता तो सम्भवतः यह विभाजन हुआ ही न होता। ऐसी स्थिति में स्वाभाविक है कि कवि या कोई भी कलाकार अपने क्षेत्र में इसके समाधान के प्रयोजन से अन्वेषण करे। 'वस्तु' के क्षेत्र में प्रयोग से तात्पर्य यही है। और फिर अज्ञेय तो यह भी मानकर चलते हैं कि मात्र प्रयोग से ग्राहक का कोई मतलब नहीं है—प्रयोग उसके लिए तभी महत्त्वपूर्ण है जब वह सफल एवं सार्थक हो।

वस्तु का शिल्प से कितना गहरा संबंध है, इसपर अधिक चर्चा की आवश्यकता नहीं होनी चाहिए। जिस प्रकार अभिनय में एक विशेष सवाद को बोलने के लिए उसीके अनुरूप रग-सज्जा, और मुद्रा अनिवार्य होती है—अन्यथा उस सवाद का अपेक्षित प्रभाव नहीं रहता—वैसा ही कविता में भी है। कवि की प्रत्येक अनुभूति विशिष्ट होती है और उसे अनुकूल शिल्प में ही अधिक प्रभावी ढंग से अभिव्यक्त किया जा सकता है। नयी कविता का ही कथो, पहले का कवि भी भाव एवं सन्दर्भ के अनुकूल शिल्प व छन्द का ध्यान रखता था। यही कारण है कि छन्द-वद्ध वैदिक मन्त्र के पाठ की एक विशिष्ट लय रहती थी और वाचक के स्वर का तदनुरूप आरोह-अवरोह ईप्सित प्रभाव उत्पन्न करने में सहायक सिद्ध होता था। और जिस प्रकार संगीत में प्रत्येक राग का एक अपना विशिष्ट प्रभाव होता है, वैसा ही प्रत्येक छन्द के साथ भी है। तुलसीदास यदि 'रामचरितमानस' के लिए सवैया या कवित्त का उपयोग लेते तो निश्चय ही इतने अधिक सफल न होते। वस्तुतः दोहा और चौपाई दोनों ऐसे छन्द हैं जिनकी लय में विविधता की थोड़ी गुंजाइश है, अतः वहाँ विभिन्न भावों की सफल अभिव्यक्ति होने की भी अधिक गुंजाइश है। क्रोध की अनुभूति को यदि मन्दाक्रान्ता छन्द के माध्यम से संप्रेषित करने का प्रयत्न किया जाए तो क्या वह इच्छित प्रभाव पैदा करेगा? अतः अज्ञेय का यह कथन अनुचित नहीं लगता: "वस्तु से रूपाकार को विल्कुल अलग नहीं किया जा सकता, कि दोनों का सामंजस्य अधिक समर्थ और प्रभावशाली होता है।"

अतः जब कवि के सम्मुख नयी वस्तु है और उसकी संवेदना की वना-

वट पूर्वगामी कविता स अलग है ता उम रूपाकार भी अलग ही चुनना होगा । यह रूपाकार नूनन में उमे प्रयाग भी करन ही हागे यलि यद् दया उसका तय या टेक्नीक आधुनिक जीवन की लयसप्रभावित हागा और इम प्रकार वट अनजाने ही नयी छन्द ध्वनि का आविष्कार कर रहा होगा । ये प्रयोग विन्तुल नयी भूमिपर भी किए जा सकने हैं और पारम्परिक छन्द की भूमि पर भी । यहा गुजराती के प्रसिद्ध कवि-समीक्षक श्री उमाशंकर जोशी की बात याद आती है । निशीथ रचना का जन्म बम्बई का लोवल ट्रेन में, रात को उपनगर लौटते समय कवि श्री मधाणी की मेरे नाम लिखी गई चिट्ठी के कौरे हिस्से पर कुछ पवित्रता के साथ हुआ था । इसमें छन्द बदिक-सा प्रयुक्त करन पर भी लोवल ट्रेन के गति आन्दोलन प्रवेश पा चुके हैं ।^१ और यहा यह सकेत करना प्रसंगान्तर न होगा कि श्री जोशी की कविता की सफलता में छन्द की इस विशिष्ट बुनावट का भी अपेक्षित योग रहा है । टी० एस० ईलियट के हवाले से एफ० आर० लीरिस का यह कथन ध्यान देने योग्य है कि रोलस रायस के कविता में प्रवेश का तरीका यहा होगा कि आधुनिक कवि की लय ग्राह्यता उसके आन्तरिक दहन एजिन से प्रभावित होगी और कविता की सरचना म्रय उसका आधुनिक हाने का प्रमाण देगी ।^२ वस्तुतः कविता की लय और बुनावट प्रयुक्त भाषा की स्वाभाविक प्रवृत्ति और ध्वनि विशिष्टय स सदा प्रभावित हाती रही है । अतः भाषा के विकास के साथ ही साथ कविता के शिल्प का विकास सहज स्वस्थ एवं विकासशील

१ निशीथ और अन्य कविताएँ हिन्दी संस्करण पृष्ठ १७

२ If the Rolis Royce enters significantly into poetry it will be, perhaps in some such way as M T S Eliot suggests when he says that probably the modern's perception of rhythm has been affected by the internal combustion engine. All that we can fairly ask of the poet is that he shall show himself to have been fully alive in our time. The evidence will be in the very texture of his poetry.

—New Bearings in English Poetry p 27

प्रवृत्ति है ।

इस रूप में देखने पर अज्ञेय का गिल्प के क्षेत्र में भी प्रयोग का आग्रह अनुचित नहीं लगता । क्योंकि काव्य-वस्तु, कवि-सवेदना और भाषा के विकास के साथ-साथ तंत्र का विकास सहज ही नहीं आवश्यक भी हो जाता है । यही कारण है कि अज्ञेय माइकेल मधुसूदन दत्त और हिन्दी में निराला द्वारा किए गए प्रयोगों की अनवरत प्रशंसा करते रहे हैं । इस क्षेत्र में वे निराला का वही स्थान मानते हैं जो रशियन में मायकोव्स्की का है । अज्ञेय इन प्रयोगों का आधार पारम्परिक छन्दोतथा उनसे भी अधिक भाषा के लोक-मुहावरे को मानते हैं । उनकी दृष्टि में अंग्रेजी-काव्य में नये छन्दों के प्रयोक्ताओं का मूल आधार भी लोक-भाषा का प्रवाह ही है "पिछली शती में जेराल्ड मैनली हॉपकिन्स की कविता का जो प्रभाव अंग्रेजी काव्य-रचना और छन्द पर पड़ा उसका श्रेय वास्तव में वेल्स भाषा को ही मिलना चाहिए—हॉपकिन्स का वेल्स सस्कार ही उसकी अंग्रेजी कविता में प्रकट हुआ और उसीने हॉपकिन्स को छन्द-सवधी नयी दृष्टि दी । हमारी पीढ़ी के डायलन टॉमस का प्रभाव भी उतना ही स्थायी होगा या नहीं, अभी यह कहना भवितव्य-दर्शिता का दावा करना होगा, किन्तु इसमें कोई सन्देह नहीं कि वह प्रभाव गहरा और व्यापक हुआ है । अपने समकालीन दूसरे कवियों से टॉमस की कविता सुनने में कितनी भिन्न है, यह अनुभव से ही जाना जा सकता है । नहीं तो इसका अनुमान भी कठिन है कि एक ही भाषा के प्रकार, सुनने में एक-दूसरे से इतने भिन्न हो सकते हैं ।" यहाँ यह कहने की आवश्यकता नहीं है कि लोक-भाषा का सवध मात्र वर्तमान परिस्थितियों से ही नहीं वरन् अपनी सांस्कृतिक परम्परा से भी रहता है और इस प्रकार अज्ञेय प्रकारान्तर से शिल्पगत प्रयोगों के माध्यम से भी विकसनीय सांस्कृतिक परम्परा से जुड़ने एवं उसके विकास का ही मतव्य प्रकट करते हैं ।

काव्य में प्रयोग का एक और क्षेत्र भाषा है जिसका सवध अज्ञेय की दृष्टि में 'नयी कविता की प्रयोगशीलता' के पहले आयाम से है । यहाँ फिर अज्ञेय प्रयोग के वाद की सीमा तक नहीं ले जाना चाहते वरिन् वे उन प्रपञ्चवादियों

के मतव्य स जसहमति भीप्रवट करतईजा भाषा वनयरहम्यजा'का जम देने को उत्सुन है। वस्तुन अनेय की भाषा-गवधी मा-यता शब्द शक्तिया की भारतीय विचारणा व अधिष निवट पडती है और वे काव्य में शब्द की व्यजना शक्ति पर ही जोर देने हुए प्रतीत होत हैं। प्रत्येक कवि अपनी सवेदना के अनुकूल मुहावर की तलाश में रहता है। जिस प्रकार छायावाणी कवि की भाषा इतिवृत्तात्मक भाषा न अलग व विशिष्ट थी (क्याकि छायावाणी कवि की सवदना भी द्वियदा-युगीन कविया स अलग थी) उसी प्रकार नयी कविता के कवि के लिए भी अनिवाय था कि वह अपनी सवदना व काव्य-वस्तु के अनुकूल भाषा की ग्राज कर। भाषा की खोज का जय अपन कव्य के अनुकूल मुहावरा गढ़न स ही है। कवि-कम में प्रथम स्तर पर ही यह समस्या कवि के आम खडी रहती है जोर इसस उसकी मुक्ति कही नहीं है। प्रत्येक कवि का भाषा को एक नया सस्कार देना हाता है— यह कत-य उसवे कवि-कम को स्थायी चुनौती है। इसीलिए अनेय मानत है प्रत्येक शब्द का प्रत्येक समथ उपयोक्ता उस नया सस्कार देता है। इसीक द्वारा पुराना शब्द नया हाता है— यही उसका कल्प है। इस प्रकार शब्द व्यक्तिक प्रयाग भी होता है जोर प्रेषण का माध्यम भी बना रहता है दुरुह भी हा जाता है जोर वाघगम्य भी पुराना परिचित भी रहता है जोर स्फुतिप्रद अप्रत्याशित भी।¹

वास्तव म काव्यगत प्रत्येक शब्द के पीछे शन शन एन रुढ सन्दभ जुड जाता है और फिर उस शब्द की व्यजना शक्ति अभिधाके स्तर पर आ जाती है। जत कवि के लिए यह समस्या सदव बनी रहती है कि वह उस रुढाय स परे शब्द म वह ध्वनि कसे स्थापित करे जो उसकी अपनी सवेदना को ताजगी के साथ बहन कर सके। और जब काव्य-वस्तु भी नयी हाती है ता उसका यह दायित्व दोहरा हा जाता है क्याकि उसे बिल्कुल भिन्न अय की प्रतिपत्ति करनी पडती है। इस दृष्टि से देखने पर अनेय का यह कथन उचित जान पडता है कि कवि आधुनिक जीवन की एक बहुत बडी समस्या का सामना कर रहा है— भाषा की क्रमश मकुचित होती हुई साधकता की केंचुल फाडकर उसम नया, अधिक व्यापक अधिक सारगर्भित

अर्थ भरना चाहता है—और अहंकार के कारण नहीं, इसलिए कि उसके भीतर इसकी गहरी मागस्पन्दित है।”

लेकिन इस चुनौती को स्वीकार करने, उससे सघर्ष करने और उसपर विजय प्राप्त करने में ही कवि-कर्म की सफलता निहित है। इसी कारण अज्ञेय शब्द की व्यजना-शक्ति को ही प्रमुख मानते हैं और उसके अभिघात्मक होने पर, जिसे अज्ञेय ‘गुलाबी’ शब्द के विश्लेषण द्वारा ‘दूसरा सप्तक’ की भूमिका में स्पष्ट करते हैं, शब्द को नया अर्थ-संस्कार देना कवि का धर्म हो जाता है।

कालिदास के ‘वागर्थाविव सम्पृक्तौ वागर्थप्रतिपत्तये’ के हवाले से वे कहते हैं कि अभिवेय अर्थ के लिए प्रार्थना की आवश्यकता नहीं “अभिधेयार्थ युक्त शब्द तो वह मिट्टी, वह कच्चा माल है जिस से वह रचना करता है; ऐसी रचना जिसके द्वारा वह अपना नया अर्थ उसमें भर सके, उसमें जीवन डाल सके। यही वह अर्थप्रतिपत्ति है जिसके लिए कवि वागर्थाविव सम्पृक्त ‘पार्वती-परमेश्वर’ की वन्दना करता है। और इस प्रार्थना को निरा वैचित्र्य या नयेपन की खोज कहकर उड़ाना चाहना कवि-कर्म को विल्कुल न समझते हुए उसकी अवहेलना करना है।”^{१३}

इस प्रकार भाषा के क्षेत्र में अज्ञेय का तात्पर्य शब्द को नये अर्थ से सम्पृक्त करना ही है और यह प्रक्रिया दोहरी है क्योंकि शब्द को नया अर्थ देना प्रकारान्तर से नयी प्रकार की संवेदना को अभिव्यक्ति देना है।

यह नहीं कि मैंने सत्य नहीं पाया था

यह नहीं कि मुझको शब्द अचानक कभी-कभी मिलता है

दोनों जब-तब सम्मुख आते ही रहते हैं

प्रश्न यही रहता है

दोनों जो अपने बीच एक दीवार बनाए रहते हैं

मैं कब, कैसे उनके अनदेखे

उसमें सँघ लगा दूँ

या भरकर विस्फोटक

१. आत्मनेपद, पृ० ३७

२. दूसरा सप्तक · भूमिका, पृ० १२

उसे उठा दूँ ।

य दाना जा

गला एब-जूगरे से तन कर रहा है

कय कय विग जानात स्फुरण म

इह मिना दू

दाना जा है बाधु सगा तिर सहचर मर ।'

इस प्रकार भाषा की प्रयोगशीलता गवेषना एवं शिल्प की प्रयोगशीलता का भी अधिवासा अपने म समस्तनी है और अनेय का यह कथन मगत लगना है जिहान शब्द जो नया कुछ नहीं दिया है व लीप पीटन वाले से अधिक कुछ नहीं है—भल ही जा लीप ये पीट रह हैं वह अधिक पुरानी न हो ।'

इस प्रकार अनेय भाषा का कमीटी बनाकर काव्य मूल्यांकन की प्रणाली का प्रवेश हिन्दी में करा देने हैं जिस लखर कई अनुवर्ती आलोचका ने काफी सद्बुद्धिपूर्वक शारगुल मचाया है। वस्तुतः अनेय हिन्दी का प्रथम कवि-समीक्षक है जिहान काव्य भाषा पर इतनी गहराई से विचार किया है और यह विचार जहाँ पश्चिमी भाषावादी आलोचकों के समकक्ष है वही भारतीय काव्य परम्परा की शब्द शक्ति का मूल सत्त्वना से भी विच्छिन्न नहीं है—या कह कि उस मूल धारणा का आधार पर सत्र मणकालीन स्थितियाँ में हिन्दी भाषा का एक नयी अवस्था देने की पेश कश की गई है ।

इस सन्दर्भ में लेखक पर यह अस्वाभाविक नहीं लगता कि अनेय प्रारम्भ से ही नयी प्रतीक-योजना और नये उपमाना की स्थापना पर जोर देते रहे हैं। जिस प्रकार शब्द अधिक प्रयोग से घिस जाता है और उस नया सस्कार देना पडता है वैसा ही प्रतीका के साथ है क्योंकि शब्द भी अततो गत्वा प्रतीकधर्मी ही होता है। यही कारण है कि अनेय ने पुराने

१ अरी ओ कृष्णा प्रभास्य पृ १६

२ तीसरा सप्तक भूमिका पृ १४

प्रतीको की शक्तिहीनता को पहचाना और नये प्रतीको की खोज की वता की :

अगर मैं तुमका
ललाती साँझ के नभ की अकेली तारिका
अब नहीं कहता,
या शरद के भोर की नीहार-न्हाई कुँई
टटकी कली चम्पे की
वगैरह, तो
यह नहीं कि मेरा हृदय उयला या कि सूना है
या कि मेरा प्यार मैला है

वल्कि केवल यही
ये उपमान मैले हो गए है ।
देवता इन प्रतीको के कर गए है कूच

कभी वासन घिसने से मुलम्मा छूट जाता है ।^१

लेकिन इस आधार पर अज्ञेय को फ्रेच प्रतीकवादियों से जोड़ना निश्चय ही गलत होगा—जैसा कि शिवदानसिंह चौहान जैसे आलोचक करते रहे है. “प्रयोगशीलता की ओट में ‘अज्ञेय’ ‘प्रतीकवादी’ विचारधारा को साहित्य में प्रतिष्ठापित करने की चेष्टा करते रहे है। • उनकी कविता प्रतीकवादी है। ••• यद्यपि वादों से ऊपर सिद्ध करने के लिए वह अपने को ‘प्रयोगशील’, किसी मजिल तक पहुँचे हुए, या किसी राह के राही नहीं वल्कि ‘राहों के अन्वेषी’ ही घोषित करते है, जिससे प्रतीकवाद ‘प्रयोगशीलता’ के छद्म वेश में तरुण प्रतिभाओं को आकर्षक और ग्राह्य लगे । इसलिए ‘अज्ञेय’ के हाथ में पडकर ‘प्रयोग’ सत्य को अभिव्यक्ति देने या ‘जानने’ (?) का साधन नहीं रहा, वल्कि उसे खैरवाद कहने का साधन बनता गया है और उनकी देखा-देखी या उनसे प्रभावित होकर प्रतीकवाद की शैली को अपनाते वाले अन्य तरुण तथा प्रगतिशील चेतना के कवियों

१ ‘पूर्वा’, पृ० २४४

के लिए भी वह पाठका तक पहुँचने के मार्ग में एक बाधा बन गया है।”^१ ललितिन यहा यह ध्यातव्य है कि आद्य मलामों बोदलेयर आदि प्रतीकवादी कविया की सभी काव्यगत—बल्कि प्रतीकगत—मायताओं से सहमत नहीं होत। अनेय बोधगम्यता की आवश्यक मानत हैं और उनके सभी प्रतीक वाधगम्य हैं भी जब कि मलामों तो मानते हैं कि प्रतीक बोधगम्य हो ही नहीं सकता। प्रतीकवादी कविया की तरह बुद्धि का तिरस्कार भी अज्ञय के यहाँ नहीं है। नयी प्रतीक-योजना पर बल देने का तात्पर्य प्रतीकवादी हो जाना नहीं है क्यकि मुगानुकूल प्रतीक खोजने का वाय ता सभी समथ कवि करते ही आण हैं। अज्ञेय भी इसी पट्टभूमि के आधार पर नये प्रतीको की राज करना चाहते हैं जो नयी सवेदना और परिवतनशील युग को अभिव्यक्ति द सके। इसी कारण जब वे अपनी प्रमिवा को विछली घास' या कलगी छरहरी बाजर की कहत हैं ता उसका स्पटाकरण भी देते है

आज हम शहरातिया को

पालतू मालच पर सँवरी जुही के फूल से

सृष्टि क विस्तार का—एश्वय का —

औदाय का—

कही सन्चा कही प्यारा

एक प्रतीक

विछनी घास है,

या गरद की साझ के सूने गगन की पीठिका पर

दोलती कलगी अवेली

बाजरे की।^२

यहा यह भी ध्यातव्य है कि अनेय की यह प्रतीक-योजना जहा तादा है वहा रमानी कुहर से भी मुक्त तथा अधिक स्वस्थ है। वास्तव म यदि काव्य उही पिस-पुरान प्रतीका के आधार पर ही चलता जाएगा ता निश्चय ही मृतवत् हो जाएगा क्यकि जनमानस क परिवतन के साथ

१ आलोचना, अंक २ सपताशीय

२ पूर्वा पृ० २४५

साथ उसकी परिवर्तित सवेदना का पुराने प्रतीक वहन नहीं कर पाते और तब जन-मानस उस साहित्य से रागात्मक सम्बन्ध भी स्थापित नहीं कर पाता। इस सम्बन्ध में अज्ञेय का यह वक्तव्य द्रष्टव्य है “कोई भी स्वस्थ काव्य-साहित्य प्रतीको की, नये प्रतीको की, सृष्टि करता है, और जब वैसा करना बन्द कर देता है तब जड हो जाता है—और जब जड हो जाता है तब वैसा करना बन्द करके पुराने प्रतीको पर ही निर्भर करने लगता है।
 ... · जन-साहित्य सदा से और सबसे अधिक प्रतीको व अन्योक्तियों के सहारे ही अपना प्रभाव उत्पन्न करता है। यह चीज हम संस्कृत में पाते हैं · फिर नहीं पाते तो हिन्दी के उस काल में जब उसका काव्य सामन्ती का मुखापेक्षी था। उसके बाद क्या हुआ ? यही कि संस्कृत से वह शक्ति अपभ्रंशों में और फिर लोक-साहित्य में चली गई, और सामन्ती साहित्य अधर में रह गया। रीति-काव्य में प्रतीक सबसे कम है, लोक-काव्य और लोक-गाथा में सबसे अधिक।”^१

अज्ञेय प्रतीक को काव्य में सत्यान्वेषण का साधन मानते हैं। उलझी हुई, अस्पष्ट एवं रहस्यात्मक अनुभूति को स्पष्ट करने में प्रतीक-योजना जितनी सहायक हो सकती है—उतना अन्य काव्यांग नहीं। वास्तव में गहरी एवं व्यापक अनुभूति को जितने प्रभावी स्तर पर प्रतीक-योजना के माध्यम से अभिव्यक्त किया जा सकता है, उतना अन्य प्रकार से नहीं। हाँ, उस प्रतीक को उस स्तर पर तो प्रतिष्ठित करना ही होता है जहाँ वह सभी का प्रतीक बन सके—सवेद्य हो सके। मात्र चमत्कार-सृष्टि एवं व्यक्ति-वैचित्र्य के लिए प्रतीक-योजना निश्चय ही स्वस्थ मनोवृत्ति नहीं है। अतः यहाँ फिर स्पष्ट हो जाता है कि ‘प्रतीकवादी’ होना अपने-आपमें कोई उपलब्धि नहीं है। प्रतीक भी अन्ततोगत्वा साधन ही है। अज्ञेय कहते हैं “प्रतीक वास्तव में ज्ञान का एक उपकरण है। जो सीधे-सादे अभिधा में नहीं बधता, उसे आत्मसात् करने या प्रेषित करने के लिए प्रतीक काम देते हैं।”^२ यही कारण है कि जहाँ निरन्तर नये प्रतीको की सृष्टि होती रहती है, वहाँ कुछ पुराने प्रतीक भी सदा जीवन्त बने रहते हैं क्योंकि “जो

१ आत्मनेपद, पृ० ४१

२ वही, पृ० ४५

जिनासाए सनातन हैं उनका निराकरण करने वाले प्रतीक भी सनातन हो जाते हैं।'

इस सारे विश्लेषण से स्पष्ट हो जाता है कि अनेय काव्य को एक गहरे एवं बुनियादी स्तर पर सृष्टि से जाते हैं। उनकी दृष्टि में काव्य की मूल वस्तु स्थल सामाजिक स्थितियाँ एवं जागृति नहीं वरन् एक सूक्ष्म स्तर पर जन मानस में होनेवाली हलचल है जो उसकी संवेदन प्रणाली को बुनियादी तौर पर प्रभावित करती है। अनेय की विचारणा में भाषा—वर्णक शिल्प—भी सृष्टि से सम्बन्धित है क्योंकि वे मानते हैं कि भाषा एक रूपाकार भी काव्य-वस्तु तथा संवेदना के तदनुरूप ही हो सकती है। और इसीमें उनकी शायकता है। सृष्टि स्थूल घटनाओं में नहीं उनके प्रति हमारी मानसिक प्रतिक्रिया में प्रकट होती है अतः अनेय भी काव्य को उसी मानसिक स्तर से जोड़ना चाहते हैं—स्थूल घटनाओं से नहीं। इसी कारण काव्य में उनका आग्रह 'तथ्य' के सत्य में रूपांतरण पर है। तथ्य का यह रूपांतरण तभी सम्भव है जब हम उससे मानसिक स्तर पर अपने को सम्बन्धित करते हैं।

वस्तुतः सृष्टि से जुड़ने के कारण ही अनेय नीति के प्रश्न से काव्य को—कलामात्र को ही—विरक्त नहीं मानते और इस प्रकार वे सीधे समाज से जुड़ जाते हैं। साहित्य को लोक कल्याण का हेतु वे आज भी स्वीकार करते हैं—अथवा स्वस्थ व्यक्ति का आनन्द-साधना कहा सम्भव है। इसी कारण उनके मतों के अनुसार सौन्दर्य एवं शिवत्व दोनों का सम्बन्धित रूप साहित्य में उद्घाटित होता है क्योंकि दाना ही मनुष्य के विवेक से उद्भूत है बुद्धि और जिसपर बुद्धि आधारित है वह अनुभव—निरन्तर विकासशील और सकारणशील है। निरन्तर सूक्ष्मतर होती हुई संवेदना एकांगी भी हो सकती है पर जहाँ सजनात्मक शक्ति है वहाँ एकांगिता की संभावना कम है और पुष्ट सौन्दर्य बोध के साथ पुष्ट नैतिक बोध भी होता ही है। इसीलिए कला हमें आनन्द भी देती है हमारा उन्नयन भी करती है।'

चूँकि नीति से अनेय का तात्पर्य किसी प्रचलित नीति विधान से नहीं है। पुष्ट नैतिक बोध से उनका तात्पर्य व्यक्ति के अपने विवेक

नुकूल आचरण से है पर इसका तात्पर्य समष्टि का विरोध नहीं है क्योंकि व्यक्ति और समाज में कोई अनिवार्य विरोध नहीं है—वह तभी होता है जब दोनों में से कोई विवेक को तिलाजलि दे दे। और फिर कला का संबन्ध व्यावहारिक नीति विज्ञान से नहीं बरन् मूल नैतिक मूल्यों से रहता है : “अगर नीतिशास्त्र से—युगीन नैतिकता से—जरा भी डधर-उधर नहीं हटना है तब तो नैतिक सघर्ष का चित्रण ही नहीं किया जा सकता। और प्रचलित नैतिकता का समर्थन भर कर सकने के लिए कला की साधना, कम-से-कम मुझे तो व्यर्थ मालूम होती है—और मेरा विश्वास है कि किसी भी कला-साधक को व्यर्थ मालूम होगी। क्योंकि कला को नैतिकता के प्रचलित रूप से कोई लगाव नहीं है—उमें तो नैतिकता के बुनियादी स्रोतों से मतलब है।”^१ और नैतिकता के बुनियादी स्रोत सदैव सामाजिक विकास एवं लोक-कल्याण की भावना से उद्भूत होते हैं—प्रचलित रूप तो कई बार अमंगलकारी भी हो सकते हैं—होते हैं। जब कि अज्ञेय काव्य की उपादेयता लोक-मंगल में ही मानते हैं—चेतना का संस्कारित होना लोक-मंगल के प्रयोजन को ही सिद्ध करता है।

सुनो कवि ! भावनाएं नहीं हैं सोता

भावनाएं खाद हैं केवल

जरा उनको दवा रखो

×

×

×

अधेरी तहों की पुट में पिघलने और पटने दो

रिसने और रचने दो

कि उनका सार बनकर चेतना की धरा को कुछ उर्वरा कर दे

भावनाएं तभी फलती हैं कि उनसे लोक के

कल्याण का अंकुर कहीं फूटे।^२

इस प्रकार अज्ञेय का यह कथन काव्य के प्रति भारतीय दृष्टि के अनुरूप ही पड़ता है “कला हमें आनन्द भी देती है, हमारा उन्नयन भी करती है।” इसीलिए वे काव्य को ‘व्यक्तित्व की खोज’ की सज्ञा से अभिहित करते हैं।

१. आत्मनेपद, पृ० ६७

२. पूर्वा, पृ० २२६-३०

लेकिन लेखन द्वारा समाज के प्रभावित होने की यह प्रक्रिया भी बहुत गहरी एवं गूढ़म है। कला के माध्यम से अपने का बदलकर ही वह समाज को प्रभावित कर पाता है क्योंकि अपने को बदलते समय वह व्यक्ति को मूल्य रूप में देखता है 'लेखक सिवा अपने के कुछ को नहीं बदलता सिवा कला की समस्या के' कोई समस्या हल नहीं करता। उसमें कोई समाज-परिवर्तनकारी शक्ति आती है या उसकी कृतियाँ का कोई ऐसा प्रभाव होता है तो इमीलिए कि वह केवल अपने का बदलने के शुद्ध आग्रह के कारण व्यक्ति को एक अभ्रश्य सामाजिक मूल्य या प्रतिमान के रूप में प्रतिष्ठित करता है और समाज में मूल्य की प्रतिष्ठा ही उसका सच्चा सामाजिक काम है। 'समस्या को इस स्तर पर लेने के कारण ही लेखक सामाजिक मूल्यों को—संस्कृति को—युनियादी स्तर पर प्रभावित करता है।

संवेदना की तराश

कवि दार्शनिक होता भी है और नहीं भी। होता इस अर्थ में है कि उसका भी उद्देश्य सत्य की प्राप्ति रहता है और क्षेत्र मानव-जीवन। लेकिन दार्शनिक और कवि की पद्धति एव पहुच (Approach) में अनिवार्य अन्तर रहता है। दार्शनिक की पद्धति मूलतः तर्कमूलक एव तथ्यात्मक रहती है और वह सत्य को भी तथ्य रूप में रखने का आग्रही होता है। दूसरे शब्दों में, उसका रास्ता पद्धति-निर्माण का रास्ता है। इसके विपरीत कवि की पद्धति मूलतः सवेदनामूलक तथा पहुच अनुभूत्यात्मक रहती है। अतः सत्य का सीधा साक्षात्कार ही उसका इष्ट है। यही कारण है कि कोई भी कवि किंवा कलाकार किसी विधार-धारा विशेष का ही वाहक होकर नहीं रह पाता और न उसकी रुचि पद्धति-निर्माण की ओर ही रहती है। वस्तुतः कवि का कथ्य तथ्यात्मकता और दार्शनिकता से ऊपर होता है—जिसे सीधे-सादे अभिधा में व्यक्त किया जा सके, उसके लिए कविता कौन करेगा ?

लेकिन इसका तात्पर्य यह नहीं है कि कवि के पास कोई दृष्टि नहीं होती और जागतिक एव चैतनिक परिवर्तन तथा विकास से उसका कोई सपर्क नहीं रहता। सवेदनशील होने के कारण कवि-मानस पर इन परिवर्तनों का अपेक्षाकृत गहरा और स्थायी प्रभाव पड़ता है। लेकिन अनुभूतिमूलक होने के कारण यह प्रभाव यकसाँ नहीं पड़ता। प्रत्येक अच्छा कवि इस प्रभाव को वैयक्तिक स्तर पर ही ग्रहण करता है और इसी कारण समान रूप से सजग किन्हीं भी दो समकालीन मौलिक कवियों में

हमें स्पष्ट भिन्नता दृष्टिगत होती है। यह भिन्नता मूलतः उनकी काव्य-संवेदना की भिन्नता है। इसी काव्य-संवेदना के स्वरूप विश्लेषण द्वारा हम किसी भी कवि की मूल अभिवृत्ति, जीवन-दृष्टि तथा उसकी मौलिकता को गहराई से परिचित हो सकते हैं।

अनेक कवि काव्य-संवेदना के स्वरूप विश्लेषण से पूर्व हम संवेदना शब्द पर थोड़ा विचार करें जिससे हमारा मतभेद भी अधिक स्पष्ट हो जाए। हिंदी-समीक्षा में बहुत से शब्दों का प्रयोग अंग्रेजी शब्दों के पर्याय के रूप में होता रहा है। इस कारण शब्द के मूल अर्थ पर किसीका ध्यान जाता ही नहीं। साधारणतया संवेदना शब्द का अंग्रेजी के 'Sensibility' के माध्यम से समझाने की चेष्टा की जाती है जबकि संवेदना शब्द का अर्थ संभवतः सेंसिबिलिटी से अधिक गहरा एवं व्यापक है। संस्कृत के विद्वानों से उत्पन्न होने के कारण इसका अर्थ अंग्रेजी शब्द Sensation या Perception तक ही सीमित नहीं रहता बल्कि Knowledge एवं Understanding भी इसी की सीमा में आ जाते हैं। इस प्रकार एक सीमा तक बौद्धिक चेतना भी संवेदना शब्द के अर्थ में समाहित है। इस रूप में किसी कवि की संवेदना का अर्थ उससे दूरतर के साथ उसकी सबंध चेतना है या कहें कि संवेदना मूलतः मन और मस्तिष्क की सबंध चेतना है और यह एक सुगम जानकारी है कि कवि अनेक भी संवेदना के अर्थ का अर्थ रूप में ग्रहण करते हैं। संवेदना वह अर्थ है जिसके सहारे जीव-व्यष्टि अपने-अपने स्तर पर सब कुछ के साथ सबंध जाड़ती है—वह सबंध एक साथ ही एकता का भी है और भिन्नता का भी क्योंकि उसका महारज्जु जीव-व्यष्टि अपने-अपने स्तर पर पहचानती है वही उससे अपने-अपने अलग भी करती है।¹ इन परिस्थितियों में जान के स्थान पर कवि शब्द रम गिया जाता काव्य-संवेदना का अभिप्राय हमारे आगे स्पष्ट हो जाता है।

जैसी कि प्रारम्भ में ही जान हो चुकी है चिन्तनिक एवं भौतिकी पर चेतना का प्रभाव संवेदन प्रक्रिया पर पड़ता है और इसी कारण प्रत्येक युग की मानसिकता एवं अभिवृत्ति दूसरे युग से अलग रहती है। बल्कि मुझे तो अधिक मगन होगा कि मानवीय संवेदना में व्यापक एवं सूक्ष्म

१ हिन्दू मानसिक एवं भाषाशास्त्र परिसूत्र पृ. १०

स्तर पर परिवर्तन होना ही युग-परिवर्तन होना है क्योंकि "जीवन का स्रोत घटना का स्रोत नहीं है—वह चेतना का स्रोत है।"^१ और इसी आधार पर हम इतिहास के किसी भी युग को बखूबी समझ सकते हैं—अन्यथा इतिहास मात्र घटना-क्रम ही होकर रह जाएगा। यही बात काव्य-क्षेत्र में है। किसी भी काव्य-युग को अथवा किसी विशिष्ट कवि को समझने के लिए उसकी सवेदना की निर्मिति को समझना आवश्यक है और इसके लिए यह जरूरी हो जाता है कि विभिन्न चेतना-स्रोतों के उन प्रभावों का भी अध्ययन किया जाए जो उसने ग्रहण किए हैं।

अज्ञेय की काव्य-यात्रा मात्र उनके शैल्पिक विकास की ही यात्रा नहीं है। वह एक स्वस्थ एव उन्मुक्त कवि-मनीषी की अनवरत यात्रा है जो सभी ग्राह्य प्रभावों को निरन्तर सहज रूप से ग्रहण करती, आत्मसात् करती और इस प्रकार अपने को परिष्कृत, ताजा एवं पूर्ण करती चलती है।

वह कैसी होती यात्रा
जो पहुँचा कर चुक जाती
झूठा होगा वह तीर्थ
सरोवर, नदी, महासागर का जो न किनारा भर होता।
जहाँ से अपने ही सकल्प
न वन जाते ललकार
नये अनजाने पानी में घुसने की।^२

और कवि अज्ञेय 'नये अनजाने पानी में घुसने' की इस ललकार को सदा स्वीकार करते रहे हैं। वस्तुतः अज्ञेय हिन्दी के प्रथम समर्थ कवि हैं जिन्होंने अपनी सवेदना को विज्ञान की अधुनातन शोधों एव दर्शनों की समस्त—पूर्वी और पश्चिमी—परम्परा से निरन्तर संस्कारित किया है और इस प्रभाव-ग्रहण को मुक्तमन से स्वीकार भी किया है। "प्रभाव की बात बंद कमरे में की जा सकती है, खुले आकाश के नीचे इसकी बात करना अपने को हँसी का पात्र बनाना होगा।"

१. अरे गायवर रहेगा याद !, पृ० ३५

२. कितनी नाचों में कितनी बार, पृ० ६०

अनेय का प्रारम्भिक रचना-काल हिन्दी-काव्य का छायावादी काल है। छायावादी गस्कार अगम की प्रारम्भिक रचनाओं में स्पष्टतया प्राप्त भी हान है। रविचन्द्र अज्ञेय की सवदना पर किंगी छायावादी कवि का सीधा प्रभाव नहीं पता। इसका कारण गभवत यह रहा है कि अज्ञेयीय रचना भाषा जानने के कारण वे सीधे उस स्तर के प्रभाव में आ गए थे जिससे स्वयं छायावादी कवि भी प्रभावित रहे। इस पटल अनेय टेनीसन के अनुकरण में ढर्राकरिताएँ प्रयोजी में लिख चुके थे। इस कारण उनका काव्य-सास्कार ताबन ही रहा था। ऐसी स्थिति में रवीन्द्रनाथ टगोर की कविताओं—विशेषतः 'गीताञ्जलि'—का प्रभाव उनके मानस पर पडा और इसी प्रभाव के अतगत कई कविताएँ उद्घान लिसीं। रवि ठाकुर के इस प्रभाव को स्वयं अज्ञेय ने भी स्वीकार दिया है। 'अत जाश्चय नहीं कि इस काल की अधिकांश कविताएँ स्वर शैली में छायावादी ही हैं और भाषा की दृष्टि से प्रसाद के अधिक निबट पडती हैं। श्री विद्यानिवास मिश्र शिल्प और भाषा की दृष्टि से इन कविताओं को छायावाद के अतगत मानने हुए भी कव्य का छायावाद की भूमिका से घिक्तकुल अलग मानते हैं। कव्य एवं भाषा की विभिन्नता का विचित्र नमूना है यह। वास्तव में ऐसा है नहीं। मासल प्रेम और पार्थिव सौन्दर्य के प्रति ज्ञान इन कविताओं में कही कही ही अभिव्यक्त हुआ—स्फुट रूप में यत्र-तत्र छायावाद में भी यक्त हुआ—बाकी असीम प्यास और रहस्य-वेषण के भाव से ये कविताएँ पूणत सपत्त हैं। भग्नदूत' की 'असीम प्रणय की मृष्णा, नहीं-तरे चरणा में' दृष्टि पथ से तुम जात हो अब अपना मान आदि अधिकांश रचनाएँ छायावादी भूमिका की ही हैं और उनपर रवि ठाकुर का सीधा प्रभाव देखा जा सकता है। इसी प्रकार चिन्ता काव्य में भी छायावादी स्वर प्रधान है—सतत् वशाश्वतप्रेम और कहा—यद्यपि यत्र-तत्र मासलता के प्रति रज्जान इस काव्य में प्राप्त हाता है। सन् ३२ के बाद की कविताओं में, जो कदी स्वप्न और हिय हारिल उपशीपका के अतगत पूर्वा में सकलित हैं यथाथ के प्रति अनेय का विवेकमूलक झुकाव अधिक स्पष्ट देखा जा सकता है। छायावाद से मुक्त

होने का सचेष्ट आग्रह इन कविताओं में साफ दीखता है। 'वन्दो' यथार्थ-परक राजनैतिक पराधीनता और सामाजिक वर्जनाओं के घेरे में वन्द तत्कालीन मानस का प्रतीक है जो मुक्ति का आग्रही भी है और 'हारिल' उसकी मुक्ति एवं सर्जनात्मकता का प्रतीक बनता है।^१

अज्ञेय पर रवि ठाकुर का प्रभाव स्थायी एवं गहरा सिद्ध हुआ। रवि ठाकुर की तरह अज्ञेय की काव्य-पहुंच (Poetic Approach) भी मूलतः रागात्मक ही रही। रवि वावू की ही तरह अज्ञेय भी तथ्य व सत्य का अन्तर करते हैं और सत्य का महत्त्व उनके निकट भी रागात्मकता के ही कारण है।^२ लेकिन यथार्थ के प्रति रूझान होने के कारण अज्ञेय की 'सवेदना की तराश' रवि वावू से भिन्न रही। रवि ठाकुर के लिए व्यक्ति समष्टि से मिलकर ही—उसमें लीन होकर ही—सत्य हो सकता है जबकि अज्ञेय का व्यक्ति इकाईरूप में सत्य है—समष्टिगत होकर भी उसकी वैयक्तिकता बनी रहती है। इस प्रकार अज्ञेय व्यक्ति के साथ रागात्मक होते हैं और रवि ठाकुर समष्टि के साथ। या यूँ कहें कि रवि ठाकुर का मानव एक भाव है और अज्ञेय का मानव यथार्थ व्यक्ति। इस प्रकार काव्य-पहुंच की समानता होते हुए भी दोनों कवियों की सवेदना के विधान में अन्तर आ जाता है, यद्यपि रागात्मकता दोनों का मूलाधार है। यही कारण है कि रवि ठाकुर की सवेदना मूलतः समन्वयात्मक है जबकि अज्ञेय की सवेदना की तराश मूलतः सवादात्मक है। राग-तत्त्व दोनों में है। लेकिन 'समन्वय' में विलीन हो जाने का भाव है (इसी कारण व्यष्टि समष्टि में मिलकर भावात्मक सत्ता हो जाता है) जबकि 'सवाद' में सामंजस्य का पूरा भाव रहने पर भी 'निजता' को सुरक्षित रखने का आग्रह प्रबल है। (अतः व्यक्ति समष्टि से जुड़ते हुए भी सजीव व्यक्ति बना रहता है)। इस सवादात्मकता का प्रभाव अज्ञेय के अभिव्यक्ति पक्ष पर भी विशेष स्तर पर रहा वल्कि उसकी दिशा भी सवेदना के इस विशिष्ट स्वरूप ने ही निर्धारित कर दी। इसी प्रकार, यद्यपि रवि ठाकुर का यह प्रभाव शुभ रहा और इस कारण अज्ञेय हिन्दी काव्य-परम्परा को निखार भी सके, यह सवादात्मकता

१ प्रतीक-योजना पर चर्चा करते समय इस पर पर्याप्त ध्यान दिया गया है।

२. इसपर आगे के पृष्ठों में विस्तारपूर्वक चर्चा की गई है।

छायावाद में मानव एक भाव (Idea) था, जब कि अज्ञेय के लिए वह मूर्त और पार्थिव हो आया। दूसरे शब्दों में कहे तो, छायावाद की अमूर्त सत्ता अज्ञेय के लिए मूर्त यथार्थ में रूपान्तरित हो गई और यह अन्तर कम महत्त्व का नहीं है—इसी कारण सक्रमणकालीन भारतीय मानस का जो चित्रण हमें अज्ञेय-काव्य में मिलता है वह सम्पूर्ण छायावाद में नहीं। वस्तुतः यह कहना अधिक ठीक होगा कि छायावाद में समष्टिमूलक भावात्मक मानववाद अभिव्यक्ति पा रहा था जब कि अज्ञेय में वैयक्तिकता-मूलक मानववादी दृष्टि विकसित हो रही थी।

इसी समय अज्ञेय पर दूसरे प्रभाव भी काम कर रहे थे जिनमें दो प्रमुख हैं। यद्यपि अज्ञेय चालू अर्थ में मार्क्सवादी कभी नहीं हुए बल्कि मार्क्स की विचारधारा और उसके क्रियात्मक स्वरूप को वे कभी समर्थन नहीं दे पाए लेकिन मार्क्सवाद की वर्ग-चेतना ने उनपर परोक्ष प्रभाव अवश्य डाला। इसी कारण अज्ञेय में ऐतिहासिक आधार पर स्थापित एक प्रखर वर्ग-चेतना का विकास हुआ पर इसकी अभिव्यक्ति प्रमुखतः सामाजिक स्तर पर हुई—यद्यपि कहीं-कहीं आर्थिक शोषण के विरुद्ध तीव्र स्वर भी उनके काव्य में सुनाई पड़ते हैं। इस सामाजिक चेतना के साथ ही साथ अज्ञेय मनोविश्लेषण की फ्रायडीय पद्धति से भी प्रभावित हुए और उसही के कारण जान सके कि किस प्रकार यौन कुण्ठाएँ व्यक्ति-मानस में घर करके उसके व्यक्तित्व के सर्जनात्मक विकसन को अवरुद्ध करती रहती हैं। इस 'जानने' ने अज्ञेय को छायावादी सवेदना से पूर्णतः पृथक् कर दिया। छायावाद के अमूर्त मानववाद में मनोवैज्ञानिक विश्लेषण और यौन-वर्जनाओं को लेकर स्पष्ट एवं प्रखर सामाजिक विद्रोह की सभावना नहीं थी। अज्ञेय का संपर्क अमूर्त मानवता से अधिक मूर्त मानव से था अतः उन्होंने प्रयत्नपूर्वक उसकी स्थिति को समझा और उसे अपने काव्य में अभिव्यक्ति दी। 'तार सप्तक' के अपने कवि-वक्तव्य में उन्होंने इस बात को स्पष्ट भी

१ अज्ञेय के अतिरिक्त इ. लाचन्द्र जोशी का नाम भी मनोविश्लेषणात्मक साहित्य के सदर्भ में लिया जाता है। यह तुलना रुचिप्रद होगी। जोशी जी ने भी अपने उपन्यासों में मनोविश्लेषणात्मक पद्धति का प्रयोग किया है पर उनमें और अज्ञेय में एक स्पष्ट अन्तर है। जोशी जी दरअसल उपन्यास में मनोविज्ञान का प्रयोग पड़िताऊ ढंग पर करते रहे। उनका तात्पर्य सिद्धान्त समझाने का अधिक लगता है। कमी-

विया है (उसके नये परित्र्दित सस्करण म पुन उसना समथन भी वे करत है) आधुनिक युग का साधारण यक्ति यौन वजनाभा का पुज ह ।

आज के मानव का मन यौन परिवल्पनाओ से लदा हुआ है और वे कल्पनाएँ सब दमित और कुठित ह । उसकी सौंदय चेतना भी इससे आशात है । उसके उपमान सब यौन प्रतीकाय रन्वत है यत्तिगत चेतना के रूपर एक वगगत चेतना भी लदी हुई है और उचितानुचित की भावनाभा का अनुशासन करती है जिसस एक दूसर प्रकार की वजनाओ का पुज खडा होता है और उनके साथ ही उनके प्रति विद्रोह का स्वर जागता है ।" इसी कारण सामाजिक वग चेतना पर अनेय सटीक व्यग्य करत है यह भाव यौन प्रतीका से भी अभिव्यक्त हाता है

हम लोगो का एक मात्र धर्म है—सुरतिधर्म

उस जत्यन का एक मात्र सुख है—मथुन-सुख ।^१

और रुढ अभिजात सौंदय वाघ का धक्का देने वाले विम्बा के माध्यम स भी

मून सिचित मृत्तिका व वक्त म

तीन टागा पर गडा नत ग्रीन

धयधन गन्हा ।

निक्कटतम

रीढ वविम विण निश्चल किन्तु लानुप

खडा वय विलार—

पीछे गायठा के गधमय जवार ।^१

कभी तो लगता है कि जोशी जी का विरनेरण पात्रा के मानव का उद्घाटित करने व लिए गहा है । वरन् उहने प्रायड धारा व उगाहरण म पात्र गड है । अजय व साप एसा नहीं है । उनका मनाविकरण गमगातीन मानव का समान म महायता करना है, जिस गडा नां जा सकता । अजय व यौन प्रतीक पुष्पा-यस्त मानव की मनाशा का ही संकेत गहा करन के बाध्य म सामाजिक विद्रोह का रूप धारण करते हैं ।

डो० एच० मार्रेम व अनेय म यही समानता नडर आता है ।

१ तार मप्लक पृ० २७८

२ वगा प० २६६

३ पूर्वा पृ० १४१

यौन-प्रतीकार्य रखने वाले उपमानों से भी यत्र-तत्र अज्ञेय-काव्य में इस कुण्ठा की अभिव्यक्ति हुई है :

घिर गया नभ, उमड़ आए मेघ काले
भूमि के कंपित उरोजो पर भुका-सा
विशद, श्वासाहत, चिरातुर
छा गया इन्द्र का नील-वक्ष

× × ×

वासना के पक-सी फ़ैली हुई थी
धारियित्री सत्य-सी निर्लज्ज, नगी
श्रौ' समर्पित ।

मासलता के लिए ऐसा तीव्र आग्रह निश्चय ही छायावादी सवेदनासे विल-गाव की ओर सकेत करता है .

आह, मेरा श्वास है उत्तप्त—
धमनियो में उमड़ आयी है लहू की धार—
प्यार है अभिशप्त—
तुम कहाँ हो नारि ?^१

वैसे एकाग्र जगह 'चिन्ता' में भी यौन-भावनाएँ आक्रामक स्वर में व्यक्त हुई थी :

तोड़ दूँगा मैं तुम्हारा आज यह अभिमान
तुम हँसो कह दो कि अब उत्सर्ग वर्जित है
छोड़ दूँ कैसे भला मैं जो अभीप्सित है
कोपवत् सिमटी रहे यह चाहती नारी
खोल देने, लूटने का पुरुष अधिकारी ।

लेकिन उनकी 'जनाह्वान' कविता में सामाजिक व यौन-वर्जनाओं के प्रति विद्रोह का स्वर प्रखरतम होकर उभरा है। 'जनाह्वान' का आततायी वस्तुतः वह वर्ग है जो सामाजिक एवं यौन-वर्जनाओं का जनक रहा है और जिसे पुकारकर कवि कहता है .

१ पूर्वा, पृ० १३२-३३

ठहर ठहर आततायी ! जरा मुन ले
मेरे क्रुद्ध बीय की पुकार आज मुन जा !

कवि इस चेतना की एतिहासिक पीठिका से भी परिचित है—
कौन हूँ मैं ?

तेरा दीन, दुखी पददलित पराजित,
आज जो कि क्रुद्ध सप स अतीत को जगा
मैं से हम हो गया

जोर स्त्री कविता की य पवित्रया अनय क यौन विद्रोह की सामा
जिक अभिव्यक्ति है

जोर मेरे आगे है अनन्त
आदिहीन शेषहीन पय वह
जिस पर

एक दृढ़ पर का ही स्थान है—

और वह दृढ़ पैर मरा है

गुरु स्थिर स्थाणु-सा गडा हुआ

तरी प्राण पीठिका प लिंग सा खडा हुआ !^१

इसके साथ ही साथ एक और प्रवृत्ति अनेय-काय म दृष्टिगत हो रही थी जो इस प्रवृत्ति की विरोधी तो नहीं थी लेकिन अज्ञय अभी तक इन दोनों का समन्वय नहीं कर पाए थे। छायावाद और रवि ठाकुर के प्रभाव के कारण प्रकृति सौंदर्य के प्रति अनय प्रारम्भ से ही एक स्थान अनुभव करते थे। लेकिन उनका यह प्रवृत्ति प्रेम किसी सूक्ष्म तत्त्व के प्रति लगाव के कारण नहीं बरन प्रकृति के पौथव सौंदर्य से मिलने वाले आनन्द के कारण था। इत्यलम् स 'हरी घास पर क्षण भर तक आते जाते अनेय इन दोनों प्रवृत्तियों म समन्वय बिठाने म सफल हो गए थे। वज्रनाभो से कुठित व वणिक ससृष्टि स ग्रसित नागर सभ्यता के प्रति प्रारम्भ से ही अनेय म कोई जाकषण नहीं था—व उसका प्रत्याख्यान ही करत जात था। सदा जीवन के प्रति इस आग्रह का डी० एच० चार्सेन न भी प्रभावित किया और तब यत् स्वाभाविक ही था कि अनय बन्द शहरी

वातावरण की अपेक्षा प्रकृति के उन्मुक्त वातावरण की ओर उन्मुख होते । पर यह उन्मुखता पलायन नहीं थी क्योंकि वे प्रकृति के असीम में अपने को समर्पित नहीं कर रहे थे—और फिर यह प्रकृति भी शहर का उद्यान ही था । बढ़ती हुई कुण्ठा और घुटन के बीच क्षणभर के लिए उन्मुक्त रागात्मकता का आनन्द एक विवेकसम्मत माग थी । इस प्रकार अज्ञेय-काव्य में 'क्षण' का आग्रह पश्चिमी अस्तित्ववाद का प्रभाव नहीं था यद्यपि वाद में पश्चिम और पूर्व दोनों ही ने इसे सस्कार दिया । नगर-सभ्यता के प्रति वितृष्णा की भावना 'हरी घास पर क्षण भर' में खुल कर अभिव्यक्त हुई । इस सग्रह में अज्ञेय की सवेदना ने एक निश्चित स्वरूप ही ग्रहण नहीं किया—हिन्दी को भी नयी काव्य-भूमि से परिचित करवाया । सवेदना व शिल्प व भाषा— सभी दृष्टियों से इस सग्रह का परवर्ती हिन्दी-काव्य पर स्थायी प्रभाव पडा । यात्रिक सभ्यता और नगर-बोध की जितनी अभिव्यक्ति परवर्ती हिन्दी काव्य में हुई उसका प्रारम्भ इस सग्रह में देखा जा सकता है । इस दृष्टि से अज्ञेय को यदि नयी कविता का पुरोधा कहा जाए तो अनुचित नहीं होगा । हमारा देश' कविता उस शहरी सभ्यता पर एक व्यग्य है जिसके कारण सांस्कृतिक विघटन होता जा रहा है

इन्ही तृण-फूस छप्पर से

ढँके ढुलमुल गँवारू

झोपडो में ही हमारा देश

वसता है ।

इन्हीके ढोल-मादल-वाँसुरी के

उमगते सुर में

हमारी साधना का रस

वरसता है ।

इन्हीके मर्म को अनजान

गहरो की ढँकी लोलुप

विपैली वासना का साँप

डँसता है ।

इन्हीमें लहरती अल्हड

अयानी सस्कृति की दुर्दशा पर

सभ्यता का भूत

हँसता है ।^१

शहरो की विपली वासना का साँप,' सभ्यता का भूत आदि शब्द इस बात का प्रमाण देते हैं कि वसतमान नागर सभ्यता के प्रति अनेय का क्या रख रहा है। यह रख अनाधुनिक या पलायनवादी नहीं कहा जा सकता क्योंकि इस नगर सभ्यता के प्रति आज के अधिकांश दार्शनिक एवं विचारका वा यही रख रहा है। जहाँ स्पेंगलर जस दार्शनिक इसस पीडित हुए वहाँ ईलियट और लारेंस जस कवि भी इसके प्रति वितण्णा ही रख सके—चाह उनके रास्त जलग-जलग रहहा। इसीलिए अनेय 'हरी घास पर क्षण भर शीपक कविता म 'नगरी की वचन बुदबती गड्डु मड्डु जबुलाहट' के क्षण भर भुला सवना चाहत हैं लेकिन इस पलायन नहीं मानत। वे प्रेमिका को सहज रूप से निरखना चाहो है और इसी सहजता के कारण निरखने को दबी वासना की विकृति नहीं कहते। इसी कारण अनेय नहीं चाहत कि नगरी के वे नागरिक उह प्रेमी कह

जिनकी भाषा म

अतिशय चिन्नाई है सायुन की

किन्तु नहीं है

करण ।^१

नगर-सभ्यता के प्रति अनेय की यह वितण्णा दिनो दिन अधिव तीखी होती गई है। यह कविता इसी से उपाता एक तीखा व्यंग्य है साँप !

तुम सभ्य तो हुए नहीं

नगर मे बसना

भी तुम्हे नहीं आया ।

एक बात पूछू— (उत्तर दोगे ?)

तब कसे सीसा डेंगना—

विष कहीं पाया ।^१

१ पूर्वा पृ २२७

२ कनी पृ २५

इ-धन रीते हृण य प० २६

नगर-सभ्यता पर इतना सीधा और तेज व्यग्य परवर्ती कविताओ मे भी नही हो पाया है ।

‘तार सप्तक’ से ‘हरी घास पर क्षण भर’ तक मे अज्ञेय के व्यक्तिवाद का उत्स छुपा है । वर्ग-भावना और यौन-वर्जनाओ के प्रति विद्रोह करने वाले व्यक्ति की यात्रिकता या सर्वसत्तावादी राज्य को क्या एक नयी प्रकार की वर्जना का जुआ कवे पर रखने जैसा नही है ? मानव के विवेक मे आस्था रखने वाला कवि उस विवेक के प्रयोग का अधिकार भला क्यों छोडना चाहेगा ? इस प्रकार का समर्पण नयी वर्जनाओ एव कुण्ठाओ को ही जन्म देगा जब कि कवि अज्ञेय की काव्य-साधना कुण्ठारहित इकाई की सिद्धि के लिए रही है । यही कारण है कि अज्ञेय का कवि प्रवाह मे वहने को अस्वीकार कर देता है क्योंकि ‘वहता रेत होना है,’ और रेत बनना ‘सलिल को गदला करना,’ ‘अनुपयोगी’ बनाना है । लेकिन फिर भी हम अज्ञेय को अहवादी नही कह सकते क्योंकि वे समर्पित तो है चाहे वह ‘स्थिर समर्पण’ ही क्यों न हो । कालान्तर मे सवेदना के निखरने के साथ-साथ अज्ञेय का व्यक्तिवाद अधिक परिष्कृत एव समाजोन्मुख होता गया है । ‘हरी घास पर क्षण भर’ से आज तक की अज्ञेय की काव्य-यात्रा एक ‘कुण्ठारहित इकाई’ की यात्रा है जो अहवादी नही (क्योंकि अहवाद भी कुण्ठा की ही उपज है) वरन् ‘ममेतर’ को समर्पित है । अज्ञेय के इस विकास को समझना रुचिकर होगा ।

वास्तव मे ‘हरी घास पर क्षण भर’ मे जो व्यक्तित्व उभरता है उसी-का निरन्तर विकास ‘अरी ओ करुणा प्रभामय’ तक होता रहा है । कवि के शब्दो मे इसे हम ‘व्यक्तित्व की खोज’ कह सकते है । यह व्यक्तित्व मूलत एक मानववादी का ही है जो मनुष्य की अद्वितीयता पर विश्वास रखता है, अत उसे यत्र संस्कृति या मनुष्य की अद्वितीयता को मिटाने वाली किसी व्यवस्था का अग नही मानता क्योंकि मनुष्य की अद्वितीयता की धारणा को स्वीकृति देकर वह उसके स्वतंत्र विवेक को स्वीकार कर रहा होता है । लेकिन यह स्वतंत्र व्यक्तित्व न तो समाज-विरोधी है और न ही समाज निरपेक्ष (Asocial) । वह समाजोन्मुख है । यहाँ अज्ञेय मानवेन्द्रनाथ राय के ‘बुद्धियादी मानववाद’ (Radical Humanism) से प्रभावित दीखते हे जो व्यक्ति के स्वतंत्र विवेक के प्रयोग के अधिकार

को स्वीकृति प्रदान करता है तथा मार्क्सवादी समूहवाद के विपरीत व्यक्ति की स्वतंत्र सत्ता व विकास को अनिवाय मानता है। सजनात्मक 'व्यक्तित्व' को अज्ञेय की धारणा इसीसे मिलती जुलती है। यह स्वतंत्र विकास समाज विराधी नहीं है— हा ही नहीं सकता। 'पर' से सहज भाव से न मिल सकना भी एक प्रकार की गुण्टा ही है अतः व्यक्ति के आन्तरिक व्यक्तित्व के पूर्ण विकास के पश्चात् उसके असामाजिक या पर विरोधीहान का प्रश्न ही नहीं उठता। और फिर यह भी उचित ही लगता है कि 'व्यक्ति पूर्ण आन्तरिक विकास के पश्चात् ही अपने को कही समर्पित करे क्योंकि उससे पहले किया गया समर्पण उसके विवेक के स्वतंत्र निणय के आधार पर नहीं होगा। और यह भी कि अधिकचरे व्यक्तित्व समाज को और अधिक कुण्ठित ही बनाएंगे क्योंकि जा स्वयं उनके भीतर नहीं है वह उनके द्वारा अर्थ को कैसे दिया जा सकेगा? इन्हीं दिना लिखे गए अपने उपन्यास 'नदी के द्वीप' में भुवन द्वारा गौरा को लिखे गए पत्र में लेखक की तत्सम्बन्धी मायता स्पष्ट होती है 'व्यक्ति का स्वतंत्र विकास जब तक पूरा नहीं हो जाता, तब तक उसे ईकाई से बाहर प्रसृत करने का प्रश्न ही नहीं उठता, वह प्रश्न तभी उठना चाहिए जब उसके विना विकास के माग न हो।' इससे यह भी स्पष्ट हो जाता है कि अज्ञेय की दृष्टि में स्वतंत्र विकास के पश्चात् की स्थिति ईकाई से बाहर प्रसृत होना ही है।

इसी कारण यह आकस्मिक नहीं लगता कि 'नदी के द्वीप' की भाँति अपने काअलग रखने वाला कवि भी अपन को अहज भाव से पक्तिबद्ध कर देता है

यह दीप अकेला स्नेह भरा
है गव भरा मदमाता, पर
इसको भी पक्ति का द दा।

यह जन है गाना गीत जिह फिर और कौन गाएगा ?
पनडुवा य माती सच्चे फिर कौन कृती लाएगा ?

यह नमिधा . ऐसी आग हठीना विरला मुलगाएगा ।

यह अद्वितीय : यह मेरा : यह मैं स्वय विसर्जित

.....

.....

यह प्रकृत, स्वयभू, त्रहा, अयुत

इसको भी शक्ति को दे दो ।

.....

.....

यह वह विश्वास, नही जो अपनी लघुता में भी कांपा,

वह पीडा, जिसकी गहराई को स्वय उसी ने नापा,

कुत्सा, अपमान, अवज्ञा के धुंधुआते कडुवे नभ में

यह सदा द्रवित, चिर जागस्क, अनुरक्त-नेत्र,

उल्लम्ब वाहु, यह चिर-अखड अपनापा ।

जिज्ञासु, प्रद्युद्ध, सदा श्रद्धामय

इसको भक्ति को दे दो ।^१

यह कविता अज्ञेय के व्यक्तिवाद—अधिक विशिष्ट होकर कहे तो वैय-
क्तिकतामूलक मानववाद को समझने की कुजी है और यह भी कि यह
धारणा किसी पश्चिमी दर्शन से प्रभावित न होकर मूलत देशज विचार-
पद्धति से ही सस्कारित है । पुराणों में वर्णित 'तप' प्रकारान्तर से स्वतन्त्र
आन्तरिक विकास की ही प्रक्रिया है जिसके पश्चात् तपस्वी का जीवन
'ममेतर' को समर्पित रहता है । स्वय कुण्ठामुक्त हुए बिना दूसरो को कुण्ठा-
रहित करना कहाँ सम्भव है ? वस्तुतः अज्ञेय पर आत्मकेन्द्रित एव अह-
वादी हाने का आरोप कुण्ठारहित व्यक्तित्व के प्रति उनके आग्रह को गलत
समझने का ही परिणाम है । अन्यथा जो कवि स्फटिक के मुकुर में प्रति-
विम्बित अपने चेहरे में देखता है ।

मेरे चेहरे में वागडियों के झोपटो से झॉकता है एकलव्य,

द्रोणाचार्य अभिसन्धि करते है

मुनियोंकी व्याजहीन आँखों में

१ वावरा अहेरी, पृ० ६२-६३

पोष्य राजहंस माला नीराक्षीर करती है

लाप लाप मछलियाँ पेटियाँ उलटकर दम तोड़ गयी हैं

मरे चेहरे में भोले बालका का भवितव्य का विश्वास है।'

तथा इतिहास चेहरे, परम्परा और बालकों के भाल विश्वास के प्रति स्वयं का जो उत्तरदायी समझता है उसे आत्मलीन विस आधार पर रहा जा सकता है ? हा यदि लोकमुखता और सामाजिकता का अर्थ गहरे दाव वाली चौपट की गाँठें हाना और स्वतन्त्र विवेक के प्रयोग के अधिकार को निलाजलि दखर मानसिक स्तर पर जड़त्व हो जाना ही है तो क्या इस विस्म की लोकमुखता (?) किसी को भी प्राप्त हो सकती है ? फिर क्या लोकमुखता भी क्या होगी ? जड़ता में भला उ मुखता कहा ?

इहा कारणों से अनेक को वही विचारधाराएँ जाकपिल कर सकी जा न केवल मानवीय अस्तित्व को केन्द्र में रखकर चलती है वरन उसके विवेक के प्रयोग का अधिकार—उसकी रिजता—सुरक्षित रखती हैं। इसीलिए एक ओर के अस्तित्ववादी विचारसरणी से प्रभावित हुए और दूसरी ओर बौद्ध एवं औपनिषदिक चिन्तन ने भी उन्हें प्रभावित किया। इसी अर्थ में हुई विदेश-यात्राओं ने भी उनकी दृष्टि एवं अनुभूति का एक सुलापन व गहराई दी। प्रस्तुत अरी जो कल्याण प्रभाव में अनेक की सचेतना का नया सस्वार हा रहा था जो आग जाकर जाँगन के पारद्वार और कितनी नावा में कितनी बार में पूण रूप से सामा आया।

यह सुखद है कि अनेक का अस्तित्ववाद के उस पक्ष ने प्रभावित नहीं किया जिसने हिंदों के अर्थ अक्षरों के लागा पर तीखा प्रभाव डाना और जो निश्चय ही भारतीय मनीषा एवं परिधि के अनुकूल नहीं है। साथ का मतनी का दान और न बुद्ध की धारणा उन्हें आवृष्ट नहीं कर सकी हिंदों के जा परिश्रम विराधी सहजवाणी जालाचन मुझका भी अस्तित्ववादी और साथ का अनुयायी कह न्त है उन सम्मुर तो यह निवेदन करना भी निष्प्रयात्न है कि साथ का साहित्यिक अस्तित्ववादी मर निष्प्रयात्न जाकपिल कभी नहीं रहा है यद्यपि मैं पन्ना और समझता उम भी चाहा अने कि अर्थ मार्निषर गिदाना का समझना सज्जता रहा

हूँ। लेकिन उन दो प्रवृत्तियों में, जिन्हें 'ईसाई अस्तित्ववाद' और 'वैज्ञानिक अस्तित्ववाद' कहा जाता है, मेरी विशेष रुचि रही क्योंकि मैं समझता था और अब भी मानता हूँ कि यूरोप की वर्तमान मन स्थिति और उसके सकट को समझने के लिए इन प्रवृत्तियों का अध्ययन आवश्यक है।^१ इस प्रकार अज्ञेय की रुचि आस्थावादी अस्तित्ववाद में अधिक रही तथा गैब्रील मार्सेल और विशेषतः कार्ल यास्पर्स की 'स्पष्ट एवं सतर्क विचारपद्धति' से वे प्रभावित हुए। अपनी यूरोप-यात्रा के दौरान इस सुप्रसिद्ध अस्तित्ववादी चिन्तक से उन्होंने मुलाकात भी की थी। लेकिन यास्पर्स के अतिरिक्त कीर्केगार्ड एवं वूवर के चिन्तन का प्रभाव भी उन्होंने ग्रहण किया है। स्वयं यास्पर्स भी मूलतः कीर्केगार्ड की ही मान्यताओं पर आधारित है। इन चिन्तकों से अज्ञेय के प्रभावित होने का एक कारण यह भी लगता है कि ये सभी 'ईसाई अस्तित्ववादी' हैं और अज्ञेय पर प्रारम्भ से ही ईसा के दिव्य जीवन और ईसाइयत के मूल सिद्धान्तों का प्रभाव रहा है।^२ ईसा का क्रूस स्वयं कष्ट सहकर दूसरों को मुक्ति देने का प्रतीक है और यह भाव अज्ञेय के काव्य में भी मिलता है :

दुख सबको मँजता है
 स्वयं सबको मुक्ति देना वह न जाने
 किन्तु जिनको मँजता है
 उन्हें यह सीख देता है कि
 सबको उससे मुक्त रखे ?^३

अतः सबको मुक्ति देने की सीख देने वाले दुःख से मँजने वाले व्यक्तित्व को वही दर्शन प्रभावित कर सकता है जो 'ममेतर' के साथ सगतिपरक सवधों की प्रेरणा देता हो। सार्त्र का दर्शन, जो व्यक्ति और व्यक्ति के बीच सघर्ष की अनिवार्यता पर बल देता है और 'दूसरे लोग नरक हैं' को प्रचार देता है, अज्ञेय की मन स्थिति को निश्चय ही स्वीकार्य न होता। इसलिए यास्पर्स के 'प्रेम के क्षण' पर तीव्र आग्रह अज्ञेय के सस्कारों के अनुकूल था। 'क्षण'

१ एक वृद्ध सहसा उछली, पृ० ६९-७०

२ 'कण्टेम्पेरेरी इंडियन लिटरेचर' में हिन्दी साहित्य पर स० ही० वा० का निबन्ध।

३ पूर्वा, पृ० २४२-४३

का यह आग्रह क्षणिकता का नहीं अनुभूति की प्राथमिकता का आग्रह है, प्रेम की अनुभूति का जिजीविषा की अनुभूति का आग्रह है। और जसा कि स्वयं जज्ञेय कहते हैं अनुभूति को अनुभावक से अलग नहीं किया जा सकता—अनुभूति अद्वितीय है क्योंकि कोई दूसरे की अनुभूति नहीं भाग सकता 'अतः यह भी स्वाभाविक था कि व्यक्तित्व स्तर पर ही जावन के अर्थ की उपलब्धि को स्वीकार करना। इस आग्रह को भारतीय विचार पद्धति एवं जन बौद्धवाद ने भी मस्कारित किया। भारतीय वेदान्त के अनुसार सत्य की प्राप्ति प्रत्येक व्यक्ति को निजी स्तर पर ही हो सकती है और उसका सवश्रुत एवं तकसगत माध्यम अनुभूति ही है 'अनुभावक सानत्वात् ब्रह्मज्ञानस्य (शंकराचार्य)। इसी प्रकार जन (ध्यान) बौद्धवाद में यद्यपि गुरु ध्यान की प्रक्रिया में सहायता करता है पर अन्ततोगत्वा प्रत्येक साधक को जा उत्तर प्राप्त हाता है वह उसका अपना ही—निजी एवं विशिष्ट होता है। स्तीलिए अन्य यह मानते हैं कि अपन माध्यम से ही हम किसी अर्थ तक पहुँच सकते हैं

अर्थ हमारा

जितना है सागर में नहीं

हमारी मछली में है

सभी दिशा में सागर जिसका घर रहा है

हम उसे नहा

वह हमको डेर रहा है।^१

यह व्यक्तित्व अनुभूति पर अपन तीव्र आग्रह के कारण उनका सत्य व तथ्य का अन्तर भी कीकेंगाद समिलता जुलता है। कीकेंगाद का विषयी गत सत्य (Subjective Truth) और अज्ञेय का राग सत्य प्रक्रियात्मक स्तर पर एक ही है क्योंकि दोनों ही अनुभूति प्रसूत हैं। इसी कारण अनेय मानते हैं कि 'हर व्यक्ति एक अद्वितीय इकाई है और हर कोई जीवन का अन्तिम दशन अपने जीवन में पाता है किसी की सीख में नहीं।' अतः

१ आत्मनेपद १६६

२ अरी ओ कृष्णा प्रभामय ५० १६८

३ ननी के द्वीप ५० ३३०

सत्य और तथ्य में किया गया उनका भेद भी स्वाभाविक लगता है और विशेषतः कलाकार का सत्य तो अनुभूत्यात्मक ही होता है, तथ्यात्मक नहीं। उनकी एक कविता 'कितनी नावो मे कितनी वार' के केन्द्र में यही भाव है क्योंकि 'जगमग जहाज' जिन 'पराये देशों की वेदों हवाओ में' उन्हें खींचकर ले जाते हैं वहाँ।

नगे अँवैरो को

और भी उघडता रहता है

एक नगा, तीखा, निर्मम प्रकाश—

जिसमें कोई प्रभामडल नहीं बनते

केवल चौंधियाते हैं तथ्य, तथ्य—तथ्य—

सत्य नहीं, अन्तहीन सच्चाइयाँ...

और वे 'खिन्न, विकल, मन्त्रस्त' हो जाते हैं और उन्हें इधर लौटना ही पडता है लेकिन जब वे सत्य की ओर जाते हैं तो उन्हें यह विकलता नहीं रहती।

कितनी दूरियों से कितनी वार

कितनी डगमग नावो मे बैठकर

मैं तुम्हारी ओर आया हूँ

ओ मेरी छोटी-सी ज्योति !

कभी कुहासे मे तुम्हे न देखता भी

पर कुहासे की ही छोटी-सी रुपहली झलमल में

पहचानता हुआ तुम्हारा ही प्रभामण्डल।

कितनी वार मैं,

धीर, आश्वस्त, अक्लान्त,

ओ मेरे अनवृझे सत्य ! कितनी वार ...^१

अज्ञेय का यह सत्य 'मम' और 'ममेतर' का रागात्मक सम्बन्ध है, क्योंकि इस रागात्मकता के बिना 'ओ मेरा है वही ममेतर है' नहीं कहा जा सकता। लेकिन यह स्पष्ट निरूपण करना सरल नहीं है कि अज्ञेय-काव्य में यह 'ममेतर' कौन है। वस्तुतः 'ममेतर' के दो रूप अज्ञेय-काव्य में मिलते

१ कितनी नावो मे कितनी वार, पृ० ८

हैं और यह आश्चर्यजनक है कि 'आगन के पार द्वार' और कितनी नावा म कितनी बार म थमश य जलग-जलग विकसित हुए हैं। बूबर के 'मैं तू (I Thou) का नू आध्यात्मिक भी है और मानवीय भी। ऐसा ही अजय म है। यदि गहरे स्तर पर देखा जाए तो इन दोनों रूपा के मध्य कोई विरोध नहीं देखता। मनुष्येतर आध्यात्मिक सत्ता के साथ जुड़ने वाली मनीषा की आस्था मानव म समाप्त हो जाए—ऐसा तो नहीं हाता। इसके विपरीत होने की सम्भावना तो फिर भी बनी ही रहती है। अनेय के साथ भी यही घटित हुआ है।

वास्तव म 'अरी ओ करुणा प्रभामय' के कवि की आध्यात्मिक 'आगन के पार द्वार' स हात हुए 'कितनी नावा म कितनी बार' की यात्रा उसकी मानववादी विचारधारा को परिष्कृत एवं परिष्कृत ही करती है। 'अरी ओ करुणा प्रभामय' का ममेतर निश्चितरूपेण मनुष्य ही है। पूरे सग्रह म कवि कही आत्मा-वेपण की मुद्रा म है कही सामाजिक व्यग्य (कही कही प्रकृति चित्रण भी है) ता कही वह जिजीविषा का अभिव्यक्ति द रहा है

हम निहारत रूप
 काच के पीछे
 हाप रही हे मछली

रूप तृपा भी
 (और काच के पीछे)
 है जिजीविषा।'

और इस प्रकार 'अनेय-काय' का केन्द्र अभी तक मानव जीवन ही है। 'आगन के पार द्वार' म भी 'मछली की मरी-गे हुई देह बल्ली' म जिजीविषा के दर्शन 'अनेय' करत है। लेकिन इस सग्रह की अधिकांश कविताएँ एवं आध्यात्मिक संवेदना स संपृक्त ह जिसकी पृष्ठभूमि म औपनिषदिक बौद्ध एवं इसाई चिन्तन है। बौद्ध धर्म भी करुणा भावना और शान्ति का सूत है व इसाई चिन्तन मा दही धारणाओं पर आधारित है। यास्पस की

‘प्यार की धारणा’ (Conception of love) का मिलाप सहज ही इस करुणा-भावना के साथ हो गया। अतः जब चैतनिक स्तर पर अज्ञेय को औपनिषदिक एवं बौद्ध शून्यवादी विचार-पद्धतियों ने प्रभावित किया तो उसमें भी करुणा का समावेश हो गया। इसी कारण अज्ञेय-काव्य में जिस ‘सूने विराट’ की सृष्टि हुई है उसमें सार्त्र के ‘न कुछ’ का भय व छट-पटाहट नहीं है—यह ‘करुणामय विराट्’ पूर्व की निजी विशेषता है जिसमें यास्पर्य का Transcendent भी घुल-मिल जाता है। इस आतक के न होने का कारण अज्ञेय की विशिष्ट भारतीय काल-धारणा है जिसके अनुसार सभी काल समवर्ती हैं और अनुभूति के स्वभावतः काल-निरपेक्ष होने के कारण उसके माध्यम से अनस्तित्व से परे हुआ जा सकता है। इसी कारण अज्ञेय कहते हैं “अनस्तित्व का अर्थ क्या है यदि सभी काल समवर्ती हैं? भूत और भविष्यत् भी यदि साथ वर्तमान हैं तो होना और न होना भी समवर्ती हैं! फिर डर क्यों?—मैं इस डर को नहीं जानता।... किसी भविष्यत् जीवन में मेरा विश्वास नहीं है! लेकिन उससे इस जीवन के बाद जो ‘न कुछ’ की स्थिति सिद्ध होती है उसका मुझे डर भी नहीं है। आशा मुझमें नहीं है, लेकिन उसका आतक भी मुझमें नहीं है।”

यहां यह भी ध्यातव्य है कि ‘आंगन के पार द्वार’ की अधिकांश कविताएँ जिस उपशीर्षक ‘चक्रान्त शिला’ के अन्तर्गत सकलित हैं वह फ्रांस के ईसाई वेनेडिक्टी संप्रदाय के मठ ‘पिएर-क्वि-वीर’ से प्रेरित हैं। स्वयं अज्ञेय इस सम्बन्ध में लिखते हैं “पिएर-क्वि-वीर, वह पत्थर जो घूमता है। चक्रमित शिला। चक्रान्त शिला। चक्रान्त जो सक्रमण करके फिर लौट-लौटकर आता है, वह काल के अतिरिक्त क्या है?” वे इसका साम्य बुद्ध के धर्म-चक्र से भी बिठाते हैं “... इसीलिए बुद्ध ने धर्म के शाश्वत भाव और चक्रमण के काल-सापेक्ष भाव को एक करके धर्म-चक्र की उद्भावना की थी—जो घूमता भी है और स्थिर भी है... यहाँ घूमती हुई शिला पर सनातन श्रद्धा की प्रतिमा है—रूपक साग है और प्रतीक अभिप्राय भरा सिंहद्वयी के ऊपर धर्म-चक्र की प्रतिष्ठा की गई, तो उसका भी प्रतीकत्व सम्पूर्ण सार्थक था—एहिक सत्ता को धर्म-सिद्धान्त के

पद-तल म ही आश्रय दिया गया था। इस प्रकार मठ का नाम जा
 वास्तव में केवल एक स्थान का नाम है एक प्रतीकाय ग्रहण करके मरे
 सम्मुख आता है और प्रतीक की सत्ता निरंतर नये-नये विम्ब मूत करती
 रहती है कुछ खिलता हूँ तो उसम उनका स्वर बोलने लगता है '।
 इस विवरण स यह भी मकेत हाता है कि चक्रात शिला उपशीपक की
 अधिकाश कविताएँ मभवत इसी अवधि म लिखी गइ। अनेप कुछ
 समय इस मठ म रहे भी।

इस प्रकार हम देखते है कि आंगन के पार द्वार म अनेप की सवेदना
 एक गहरा जाध्यात्मिक सस्कार ग्रहण करती है और उस मौन ही म
 सभी अर्थों का ग्राजती और समाहित करती है जो उपनिषद नूयवाद,
 जन बौद्धवाद यास्पम के अस्तित्ववाद तथा वेनेडिकटी ईसाइयत की एक
 सी थाती है

रूपा म एक अरूप सदा खिलता है
 गाबर म एक अगोचर अप्रमय
 अनुभव म एक अतीन्द्रिय
 भुस्पा के हर बभव म ओझल
 अपौरपय मिलता है।

मैं एक शिखर का प्रहरी भार जगा
 अपन का मौन नन्ही के लडा किनार पाता हूँ
 मैं मौन-मुखर सब छदा म
 उम एक अनिवच छद-मुस्र का
 गाता हूँ।'

कवि मात्र उस अरूप छद मुकन बागाता ही नहा— बाल घान की सी
 रान म गने भी मिलना है और अन्तन बीज-मत्र जान लना है

धुध ढवा
 कितनी गहरा बापिका तुम्हारी
 कितनी लघु अजना हमारी।

१ एड बून् महा उछनी पृ० १०३

२ आदन के पार डाए, पृ ३९

× × ×

किन्तु नहीं क्या यही धुध है सदावर्त

जिसमें नीरन्ध्र तुम्हारी करुणा

बँटती रहती हे दिन-याम ?

कभी झॉक जाने वाली छाया ही

अन्तिम भाषा सम्भव नाम ?

करुणा-धाम !

बीज-मन्त्र यह, सार-सूत्र यह, गहराई का एक यही परिणाम,

हमारा यही प्रणाम ।^१

इस प्रकार अज्ञेय की ये कविताएँ हिन्दी में एक नये प्रकार के अध्यात्म-बोध को अभिव्यक्त करती हैं जिसे किसी विशिष्ट दार्शनिक पद्धति में बद्ध नहीं किया जा सकता लेकिन जो अभारतीय भी नहीं है। मानवीय अस्तित्व को केन्द्र में रखते हुए भी अज्ञेय जिस आध्यात्मिक स्वर को मुखर कर सके हैं—वह कम समर्थ कलाकार का काम नहीं है। यहाँ आध्यात्मिक सवेदना माननीय अस्तित्व को ही गरिमा प्रदान करती है। ऐसी मौलिक एवं सघन आध्यात्मिक अनुभूति की कविताएँ अज्ञेय को सम्पूर्ण काव्य-जगत् में एक विशिष्ट स्थान दिलाने के लिए पर्याप्त हैं

न कुछ में से वृत्त यह निकला कि जो फिर

शून्य में जा विलय होगा

किन्तु वह जिस शून्य को बाँधे हुए है—

उसमें एक रूपातीत ठडी ज्योति है।

तब फिर शून्य कैसे है—कहाँ है ?

मुझे फिर आतक किसका है ?

शून्य को भजता हुआ भी मैं

पराजय को वरजता हूँ।

चेतना मेरी बिना जाने

प्रभा में निमजती है :

१ आंगन के पार द्वार, पृ० ५०

मैं स्वयं

उस ज्याति से अभिव्यक्त

सजता हूँ।^१

लेकिन औपनिषदिक गरिमा एवं बौद्ध ईसाई करुणा से संपन्न अनेय का यह अध्यात्म बोध पार्थिव एवं बाह्य सत्ता के नकार पर आधारित नहीं है। बाह्य सत्ता का अस्तित्व उसके लिए भ्रम नहीं यथाथ है। वस्तुतः अनेय का यह भाव यास्पस एवं ब्रूवर से प्रेरित है। यास्पस भी Being itself और व्यक्ति के बीच सहज सम्बन्ध की बात करता है क्योंकि उसीके माध्यम से व्यक्ति उस Transcendent की अनुभूति कर सकता है जो अनेय काव्य में महानुभूय व महामौन का स्वरूप है और यास्पस भी यह मानता है कि इस अनुभूति को तन्मूलक भाषा में अभिव्यक्त नहीं किया जा सकता। यही स्थिति ज्ञेय के मौन के साथ है। इसी प्रकार ब्रूवर व विचारानुसार भी मैं का आध्यात्मिक तू के साथ सम्बन्ध भाषा की पकड़ के बाहर की अनुभूति है। ब्रूवर का मैं भी मात्र आध्यात्मिक तू के साथ ही नहीं मानवीय तू और बाह्य वास्तविकता के साथ भी सहज सम्बन्ध स्थापित करता है। यही कारण है कि अनेय काव्य में पार्थिव सत्ता व जस्वीकार का भाव नहीं जागता वरन् जागन व पार द्वार की भीतर जागा दाता में ता बाह्य सत्ता व माध्यम से ही कवि के भीतर का दाता जाग आया है। चरान्नि शिला की कविताएँ बाह्य सत्ता व उपकरण— वन वक्ष साता जधवार की सिरकी चाँट देवदारु हिम चोटिया पत्ता का ममर पछी की तीला बूक जादि— व माध्यम से ही आध्यात्मिक अनुभूति की प्रक्रिया का अभिव्यक्त करती है। कविता अमाध्य वीणा में भी वीणा—बाह्य सत्ता—का रागात्मक समपण करने पर ही प्रियवद—व्यक्ति—उस स्वयंभू मगीत को—सत्य को—अवतरित कर पाता है जिसमें सभी अपना विशिष्ट दाय प्राप्त करत हैं

हूँ वगैरे सब एक साथ

सब अलग अलग एकाकी पार तिर।^२

१ औपनि के पार पार पृ० १८

२ वही पृ ८४

अतः स्वाभाविक ही है कि अज्ञेय-काव्य में 'भीतर का देवता' 'द्वार के प्रतिहारी' को 'वार-वार पा-लागन' करता है क्योंकि वाह्य वास्तविकता ही वह 'द्वार का प्रतिहारी' है जिसमें देवता स्वयं ही अवस्थित है क्योंकि उसीके माध्यम से उनका देवत्व है .

आँगन के पार
 द्वार खुले
 द्वार के पार आँगन ।
 भवन के ओर-छोर
 सभी मिले
 उन्हीं में कहीं खो गया भवन ।

कौन द्वारी
 कौन आगारी, न जाने,
 पर द्वार के प्रतिहारी को
 भीतर के देवता ने
 किया वार-वार पा-लागन ।^१

इस प्रकार अज्ञेय का यह अध्यात्म-बोध मनुष्य को वाह्य सत्ता के साथ जोड़ता ही है—उससे काटता नहीं । बल्कि इससे अज्ञेय की मानव में आस्था को एक नया सस्कार मिलता है । इस कारण 'ममेतर' के साथ अज्ञेय का सम्बन्ध महज 'भावात्मक' नहीं रहता—वह इस गहरी दार्शनिक पृष्ठभूमि और सांस्कृतिक बोध से संपृक्त होता है । अतः यह आकस्मिक नहीं है कि 'कितनी नावों में कितनी वार' संग्रह में कवि अज्ञेय की संवेदना एक नये सस्कारित रूप में मानवीय यथार्थ से जुड़ती है और एक वार फिर कवि 'अदेखे अरूप' को प्यार नहीं देता—देता है अपने 'राग-सत्य' को जो उसका भाई है

तुम्हें नहीं तो किसे और
 मैं दूँ अपने को

१ आँगन के पार द्वार, पृ० ७१

तुम, जो एक, नि सग अकेले

मानव,

तुमको—मरे भाई को ।^१

इसी कारण अनेय दूसरे की मुक्ति के लिए लड़ना चाहते हैं

पक्षधर

और चिरंतन

हम लड़ना है

निरन्तर

आमरण अविराम -

पर सबदा जीवन के लिए

अपनी हर सास के साथ

अनपते इस विश्वास के साथ

कि हर दूसरे की हर सास को

हम दिला सकेंगे और अधिक सहजता,

अनाकुल उन्मुक्ति और गहरा उल्लास ।^२

अतः अज्ञेय का यह नि सग ममेतर आध्यात्मिक भी है और मानवीय भी । जागन के पार द्वार' का जो आध्यात्मिक तू है वह वास्तव में मानवीय तू' के माध्यम से ही अभिव्यक्त होता है । दूसरे शब्दों में यही धारणा उनके उपन्यास अपने अपने अजनबी में भी अभिव्यक्ति पाती है जब सेल्मा कहती है 'सजीव उपस्थिति का नाम ही ईश्वर है—कोई भी उपस्थिति ईश्वर है । क्योंकि नहीं तो कोई उपस्थिति हो ही कैसे सकती है ।'^३ इसी कारण यह अत्यन्त स्वाभाविक है कि अनेय मनुष्य तीर विभिन्न रूपों में प्रकट हान वाली इसकी जिजीविषा के महत्त्व को अत्यन्त स्वीकार करते चलते हैं । अरी ओ कृष्णा प्रभामय । की रूप-रूपा जिजीविषा का रूप लेती हुई कितनी नावों में कितनी बार' में एक सांस्कृतिक बाध से संस्कारित होकर तृतीया का रूप में अभिव्यक्ति पाती है और अग

१ कितनी नावों में कितनी बार पृ ६२

२ वही पृ० ३१

३ अपने अपने अजनबी पृ० ५१

प्रकार अज्ञेय की काव्य-यात्रा तीर्थ-यात्रा की गरिमा प्राप्त कर लेती है

तीर्थों में न भी हो पानी

—या मन्दिरो में श्रद्धा, या देवता में सत्ता—

पर यात्रा में एक बात तो तुने पहचानी .

कि तीर्थों को तेरी ही तृतीर्षा गढती रही ।

मन्दिरो में कहाँ कुछ होता है ?

तेरी ही गति वहाँ पूजा पर चढती रही,

वही है मन्दिर का ऐश्वर्य, वही श्रद्धा की भी,

मूर्ति की भी अर्थवत्ता

पग-पग पर तीर्थ है

मन्दिर भी बहुतेरे है

तू जितनी करे परिक्रमा, जितने लगा फेरे

मन्दिर से, तीर्थ से, यात्रा से

हर पग से, हर साँस से

कुछ मिलेगा, अवश्य मिलेगा

पर उतना ही जितने का तू है अपने भीतर से दानी ।^१

अज्ञेय का यह आत्मदान आत्मग्रहण भी है और आत्मज्ञान भी । इसमें अह के लिए कोई स्थान नहीं है । यह आत्मदान—यह समर्पण—व्यक्ति को बाधता नहीं । इसमें व्यक्ति स्वतंत्र इयत्ता के साथ 'ममेतर' को समर्पित होता है । यही बात 'नदी के द्वीप' में भी अज्ञेय व्यक्त करते हैं "समर्पण है तो वह न बाधता है, न अपने को बद्ध अनुभव करता है, केवल एक व्यापक कृतज्ञता मन में भर जाती है कि तुम हो, कि मैं हूँ ।"^२ यह समर्पण वास्तव में 'तू' के माध्यम से 'मैं' के व्यक्तित्व की खोज की प्रक्रिया है । याज्ञवल्क्य ने भी कहा है : "जो भी वस्तु मेरी प्रिय है उसमें मैं अपने को ही सत्य रूप में पाता हूँ, इसी से वह प्रिय है, वही सुन्दर है ।"

×

×

×

अज्ञेय की सचेदना के इस विश्लेषण से स्पष्ट हो जाता है कि वे मूलतः

१, कितनी नाचो में कितनी बार, पृ० ७०

२ नदी के द्वीप, पृ० ३३४

व्यक्तिगत है— वस बहतर यह है कि इस व्यक्तिवादी का हम व्यक्तिगतता याद वह क्या कि अनेय का व्यक्तिगत अहंता नही है । य मात्र व्यक्ति की निजता का सुरक्षित रखा चाहता है यह निजता ही व्यक्ति की स्वतंत्रता एवं विवेक के उपयोग की सुरक्षा है । वरण की स्वतंत्रता अनेय व्यक्ति का अधिकार मानत है क्योंकि वह उसकी निजता की सुरक्षा का प्रमाण है और उसके न रहा पर यह यात्रिक सा या मानसिक स्तर पर अग्रहीन हो जाता है । जन्य की मायता है कि चरम यत्ना एवं अनुभूति क क्षण म व्यक्ति अवला ही होता है । मैं मानता हूँ कि चरम आवश्यकता क चरम दबाव के निणय जन्य की आवश्यकता क क्षण म हर व्यक्ति अवला होता है और इस अकलेपन म वक्षया करता है इसी म उसके आत्मिक धातु की कसौटी है ।^१ अकलेपन का यही भाव जन्य की इस कविता म व्यक्त होता है^२

भीटा म

जत्र-जव जिसत ओं मिलती हैं

वह सहसा दित जाता है

मानव

जगरे-सा— भगवान सा

अकेला ।^३

किन्तु यह अकलेपन बटा हुआ जाना नहीं है और न इसका तात्पर्य यह है कि जन्य कवाई का समष्टि क ऊपर प्रतिष्ठापित करत हैं । वस्तुतः निणय क क्षण के सा अकलेपन का वह व्यक्तित्व की कसौटी मानत है क्योंकि इसम व्यक्ति अपने ही विवेकानुसार स्वातंत्र्य क अधिकार का प्रयोग करता है । इसनि ए जन्य का अकलेपन समाज से विच्छिन्न जाना नहीं— अपनी निजता के माय समाज म रहना है और वे मानत है कि भारतीय दृष्टि यही रही है । पूर्वी परिपाटी म व्यक्ति अकेला भी समाज का अंग बना रहता है । आधुनिक पश्चिमी मानव सस्थागत होकर और अकेला अजनवी परिवार स बटा हुआ हो जाता है ।^३ व्यक्ति की इस निजता की सुरक्षा का प्रमाण ही नहीं, उसकी नतिकता की कसौटी भी यही वरण की स्वतंत्रता

१ आत्मनस्य पृ० ६७ ६८

२ अरं आ कर्णा प्रभामय पृ० १६१

३ हिन्दी साहित्य एक आधुनिक परिदृश्य पृ० १२७

है क्योंकि निर्णय की स्वतंत्रता जब वह मागता है तो स्वभावतः उसमें उद्भूत परिणामों के प्रति नैतिक दायित्व भी उसीका होता है: "मनुष्य की नैतिकता का क्या अर्थ है सिवा इसके कि वह अपने कर्म के लिए उत्तरदायी है? लेकिन जिम कर्म का उसने स्वेच्छा से वरण नहीं किया है—वह उसका कर्म कैसे है? इसलिए अगर हम मनुष्य की वरण की स्वतंत्रता नहीं मानते, तो हम उसकी नैतिकता की सम्भावना भी नहीं मानते।"^१ इस प्रकार 'अकेलेपन' से अज्ञेय आजकल का चालू अर्थ नहीं लेते और इसी कारण अकेलेपन की दुःसह पीड़ा और सत्रास अज्ञेय में नहीं मिलते। वहाँ मिलती है वेदना पर वह भी कटे होने की अनुभूति के कारण नहीं बल्कि अपनी 'चरम उपलब्धि' स्वतंत्रता को प्राप्त करने के लिए। वह वेदना 'वरण की स्वतंत्रता' की साक्षी है "मेरी वेदना ही मेरी स्वतंत्रता का प्रमाण है। यदि मुझे स्वतंत्र निर्वाचन का अधिकार न होता तो मुझे वेदना भी न होती। क्योंकि या तो मैं निर्विकल्प भाव से वही कर्म करता जो सही है या निर्विकल्प भाव से उसे स्वीकार करता जो सही नहीं है। मेरी विकल्प और वरण की स्वतंत्रता का और क्या प्रमाण है सिवा मेरी वेदना के—सिवा उस कष्ट के जो मुझे अपने अधिकार का उपयोग करने में होता है।"^२

और जैसा कि हम समझ चुके हैं कि 'वरण की स्वतंत्रता' व्यक्ति की 'निजता' के सुरक्षित रहने का प्रमाण है—यदि निर्णय की स्वतंत्रता नहीं रही तो व्यक्ति की सुरक्षा कही नहीं है। जनतंत्र के मूल में भी क्या यही धारणा नहीं रही है कि व्यक्ति को अपने लिए निर्णय लेने की स्वाधीनता होनी चाहिए। लेकिन 'वरण की स्वतंत्रता' का यह आग्रह सार्त्र की भाँति किसी ऐसे दुराग्रह में नहीं विकसित होता जो दूसरे को 'नरक' समझता हो तथा 'मम' और 'ममेतर' के बीच तनावपूर्ण सम्बन्ध को अनिवार्य मानता हो। अज्ञेय ने इस अजनबीपन, अकेलेपन और वरण के प्रश्नों पर अपने उपन्यास 'अपने अपने अजनबी' में भी विचार किया है—वही इस उपन्यास की मूल वस्तु है। इस उपन्यास में अज्ञेय यह तो मानते हैं कि वरण-

१ एक बंद सहसा उछली, पृ० ३१२-१३

२ आत्मनेपद, पृ० २५१-५२

स्वातन्त्र्य सभी को प्राप्त है लेकिन वे अहवादी व्यक्ति की अनिवाय नियति का उल्लेख भी कर देते हैं। जज्जेय की अपनी धारणा रही है कि निणय के क्षण के अकेलेपन या वरण-स्वातन्त्र्य का अर्थ मानव विरोधी या मानव स — मभतर से घणा का भाव विकसित होना नहीं है। कत्र मे वन्द स्थिति का स्वीकार करते हुए भी सल्मा की विशिष्टता वसी ही बनी रहती है वल्कि याक को भी यही लगता है कि सेल्मा स्वतत्र है। सेल्मा योके की तरह भयकर अहवादी नहीं है—वह जय के साथ भी है और अकेली भी —योके के साथ रहते हुए भी वह अपनी निजता को सुरक्षित रखे है जब कि योके उसकी उपस्थिति का सहन भी नहीं कर पाती (क्या यह एक प्रकार से निजी चेतना पर अय का हावी हो जाना ही नहीं है ?)। योके का अकेलापन जो लेखक की दृष्टि में पश्चिमी व्यक्ति का अकेलापन है अतः स्वघाती सिद्ध होता है जब कि सल्मा — जो पूर्वी दृष्टि का प्रतीक बनती है (यान से विवाह के पश्चात) मृत्यु का स्वीकार करते हुए भी उससे भयभीत नहीं है। वह एसी अहवादी स्वतत्रता को भी एक प्रकार का वधन ही मानती है—अह वधन है भी न ता हम अक्ल है न हम स्वतत्र हैं। वल्कि अक्ले नहीं है और हा नहीं सकते इसलिए स्वतत्र नहीं है और इसीलिए चुनने या पसना करने का अधिकार हमारा नहीं है। मैं तुम्हें वताया था कि मैं चाहती थी कि अक्ली मरू। लेकिन क्या वह निश्चय करना मेरे वस का था ? क्या मैं अपनी मनपसन्द परिस्थिति चुन सकी ? और तुम—क्या तुम स्वतत्र हो कि मुझे मरती हुई न देखो ? ऐसी सब स्वतत्रता की कल्पनाएँ निरा अहकार हैं—और उसीसे स्वतत्रता को छोड़कर कोई दूसरी स्वतत्रता नहीं है।¹ अतिम पक्षियाँ स्पष्ट कर देती हैं कि स्वतत्रता से अनेय का तात्पर्य क्या है। और इसीलिए सल्मा स्वतत्र है क्योंकि स्थितियाँ का वरण चाहे वह न कर पाएँ पर स्थितियाँ के प्रति अपन स्व का वरण वही करती है और इसी कारण याके जहाँ मृत्युसंघस परेशान है और अपन जन्म मिया अधिकार के कुछ नहीं दम्बती—वहाँ सल्मा या याक की अपभा मृत्यु व वदुत अधिक निकट है मृत्यु का महज भाव में स्वीकार करती हुई भी वफ की कत्र के बाहर की घृष की सम्भा

१ अपन अरु अरुतवा पृ० ६

वना को अपने मे मूर्त कर लेती है।^१

इस प्रकार स्पष्टत ही अज्ञेय 'वरण की स्वतंत्रता' का तात्पर्य आत्मघाती स्वतंत्रता से नहीं लेते और यहा यह भी साफ हो जाता है कि उनका वैयक्ततावाद अहवाद् से कितना अलग है। इसलिए अज्ञेय अपने पूरे साहित्य मे कही भी समाज-विरोधी नहीं होते (साधारणतया यह आरोप उनपर लगाया जाता रहा है) — समाज की प्रचलित रूढ नैतिकता सम्बन्धी मान्यताओ के विरोधी वे अवश्य रहे है क्योंकि ऐसी मान्यताए ही समाज मे कुण्ठा को जन्म देती है, जबकि अज्ञेय का आदर्श है. कुण्ठरहित इकाई। वस्तुत 'नदी के द्वीप' कविता मे 'द्वीप' प्रतीक से अज्ञेय का तात्पर्य देश-काल (भू-खण्ड व नदी) से कटना नहीं था, वे वैयक्तिकता की सुरक्षा ही चाहते थे अन्यथा 'शेखर एक जीवनी' के 'प्रवेश' मे वे जीवन को वूद् की सजा नहीं देते "एक वूद् जो स्वय कुछ नहीं है किन्तु जिसके विना उस प्रवाह मे गति नहीं आ सकती — जिसके विना उसका अस्तित्व ही नहीं हो सकता।"^२ और यही कारण है कि वे पुन. पक्ति को समर्पित होते हुए भी 'निजता' की सुरक्षा रखते है। वास्तव मे 'दीप-अकेला' कविता अज्ञेय के जीवन-दर्शन का बीज-मत्र है।

इस रूप मे अज्ञेय पश्चिम के उस त्रासदायक अकेलेपन से दूर हट जाते है जिसका आख्यान नयी कविता के अन्य कई कवियो मे होता रहा है। इतना ही नहीं वे 'निजता' को सुरक्षित रखते हुए इस अकेलेपन को मिटाना चाहते है क्योंकि उनका इष्ट स्वतंत्रता है—अकेलापन नहीं। अन्यथा यह अकेलापन व्यक्तित्व के समुचित विकास मे बाधा है.

जानता क्या नहीं निज मे वद्ध होकर है नहीं निर्वाह ?

क्षुद्र नलकी मे समाता है कही वेथाह

मुक्त जीवन की सक्रिय अभिव्यजना का तेज दीप्त प्रवाह !

जानता हूँ। नहीं सकुचा हूँ कभी समवाय को देने स्वय का दान

विश्व-जन की अर्चना मे नहीं बाधक था कभी इस व्यष्टि

का अभिमान।

१ अपने-अपने अजनवी, पृ० ३७

२ शेखर एक जीवनी, पृ० १५

फिर भी यदि ये व्यक्तित्व के गौरव पर चल गये हैं तो इसीलिए बि
'वानि अणु की है सदा गुरुपुत्र का सम्मान ।'

अतः अज्ञेय अपने अकेलेपन का सहयागी सभी का बनाने हैं—और स्वयं
सभी का माय अपनी चतना का रूपका बनते हैं। पन्नाचान्त रिरियाता
कुत्ता मीनार शिगर का प्रार्थी मुल्ला' जहलीन शिशु भिगुव जाति
इसीलिए अज्ञेय के ससार के अनिनाय अग हैं

मैं हूँ य सब ये सब मुझ में जीवित

मेरे कारण अज्ञेय—भर चतन में अस्तित्व प्राप्त ।'

इस तरह अज्ञेय की दुनिया केवल अपने तक सीमित नहीं है—चतना ही
मनुष्य का ससार है और अज्ञेय की चतना में ममेतर के प्रति सामग्रस्य
का भाव ही अधिक है—व अपने से विस्तृत जीवन से मिलना चाहते हैं
"जीवन की बात जब मैं कहता हूँ तब अपने से बड़े एक संयुक्त व्यापक
समष्टिगत जीवन की बात साचता हूँ—उसी का साथ एक जाना चाहता
हूँ—अगर वह बहुत बड़ा प्रवाह है तो उसकी धारा को बाधा से धर लेना
चाहता हूँ—या वह छोटे मुह बड़ी बात न लगे तो बहूँ उस पर एक पुल
बाधना चाहता हूँ चाह क्षण भर के लिए ।' यह पुल बाधने में ही नहीं
स्वयं को ही उसमें रूपान्तरित करने और दोनों आर से रीदे जान को भी
व स्पृहणीय मानते हैं

मैं संतु हूँ

किन्तु शून्य से शून्य तक का सतरगी संतु नहीं

वह संतु

जो मानव से मानव का हाथ मिलने से बनता है

जो हृदय से हृदय का

धर्म की शिक्षा से धर्म की शिक्षा को

कल्पना के पल से कल्पना के पल को

विवेक की किरण से विवेक की किरण को

१ पूर्वा पृ २

२ वही १३६

३ नयी के द्वीप पृ० २१

अनुभव के स्तम्भ से अनुभव के स्तम्भ को मिलाता है
 मानव को एक करता है
 समूह का अनुभव जिसकी मेहरावे है
 और जनजीवन की अजस्र प्रवाहमयी नदी जिसके नीचे से
 वहती है

मुडती, बल खाती
 नये मार्ग को फोडती
 नये करारे तोडती

चिर परिवर्तनशीला, सागर की ओर जाती, जाती... ..^१

लेकिन भीड मे खो जाना ही समूह के साथ मिलना नहीं है। भीड मे रहते हुए भी आदमी अकेला व अजनबी ही रहता है—भीड नहीं हो पाता और जो 'निजता' को खोकर भीड हो जाता है, उसके लिए भीड के साथ होने न होने का अर्थ ही नहीं है। अपनी उस 'निजता' का दान जरूर अकेलेपन को मिटा सकता है क्योंकि 'दान' चेतना का स्वतंत्र निर्णय है अतः समूह मे मिलता हुआ भी विशिष्ट है, यात्रिक जडता भी वहा नहीं है क्योंकि अकेलेपन के न रहने की चेतना भी मानसिक प्रक्रिया ही है, इसीलिए अज्ञेय कहते हे "अकेले की भीड से अकेलापन नहीं मिटता, किन्तु अकेले के आत्मदान से मिट सकता है।"^२ इस प्रकार अज्ञेय जिस व्यक्तित्व की बात करते है वह निरा अहवादी या आत्मकेन्द्रित नहीं है वरन् वे तो 'व्यक्तित्व' के प्रसार को ही सस्कृति का लक्षण मानते है। अहवादी व्यक्तित्व मे वस्तुतः 'प्रभुत्व की अदम्य लालसा' होती है जो अन्ततोगत्वा या तो आत्मघाती होती है या परघाती। और फिर यह लालसा भी क्या असुरक्षा की गहरी मनोग्रथि से ही उद्भूत नहीं होती? अतः अहवादी व्यक्तित्व न तो सहज हो सकता हे और न सुसस्कृत क्योंकि वह भय से मुक्त नहीं होगा। इस प्रकार के भय की भावना व्यक्ति मे कुण्ठा पैदा करती है—'कुण्ठारहित' नहीं करती। लेकिन यह व्यक्तित्व निजताहीन व्यक्तित्व भी नहीं है क्योंकि जहा वैयक्तिकता ही नहीं है वहाँ सस्कृति

१ इन्द्रघनु रीदे हुए ये, पृ० २१-२२

२ आत्मनेपद, पृ० २६२

की गुजाइश कहा रह जाती है—वहा फिर मस्वार किमका और क्या ?
 ब्यक्तिवक्ताहीन जीवन का आनन्द क्या लिया जा सकता है—कौन लेगा ?
 आनन्द की भावना भी क्या रह जाएगी ? स्वयं अज्ञेय ही के शब्दा म
 मस्वृति ब्यक्तिवत्त्व का विस्तार और प्रसार मागता है सकोच या छंटाव
 नहीं । मस्वारो ब्यक्ति बराबर नयी उपलब्धिया का जात्मसात् करता
 चलता है । मस्वृत ब्यक्ति की आत्मसज्जा या असङ्कृति किसी ब्यक्ति या
 वस्तु क मुकाबिले म, उसके विरुद्ध उभरकर आने के लिए नहीं हाती—
 जस घर या बठक की सजावट या मित्रमहली या प्रेमी, बल्कि वह उह
 जपन म घर लती है । ' जन स्पष्ट है कि अज्ञेय अह पर जोर नहीं देते,
 उनका जाग्रह है ब्यक्तिवक्ता पर जिमका प्रमाण स्वातन्त्र्य क उपयोग
 की वेदना है । यही कारण है कि अज रुढ सामाजिक नतिकता क प्रति
 विद्रोह ब्यक्त करते हैं । उनकी यौन-उपमान वाली सभी बकिताए—
 विगपन जनाह्वान बकिता की मून विषय-वस्तु मटी सामाजिक विद्रोह
 है । जा रुढ ब्यवस्था ब्यक्तिवत्त्व को कुण्टित करती हा उस मस्वृतिमम्भन
 नहा कहा जा सकता क्याकि मस्वृति का ह्रास का लक्षण हा कुण्टित
 ब्यक्ति है । यही कारण है कि नतिक सामाजिक तथा राजनतिक— मभा
 स्तर पर अजय रुढ ब्यवस्था के प्रति विद्रोह अभिव्यक्त करते है । यज
 सभ्यता व सवसत्तावाणी राज्य क प्रति भी अज्ञेय इसीनिष्ठ अनुकूल
 विचार नहा ग्यन—क्याकि एम ब्यवस्था म निजता की सुरक्षा बही नहा
 है । स्वयं अजय क ही अनुसार गगर एक जावना की मून ममम्भा
 'स्वातन्त्र्य का गात्र ही है । प्रजातन्त्र तथा मानवद्वन्दाय राय क राजनतिक
 दग्धन म अजय का आम्भा इसीनिष्ठ है कि बही निजता का सुरक्षा है—
 ब्यक्तिवत्त्व का प्रमाण है—कृष्ण का स्थान नहा है । मजमतावाणी राज
 नतिक ब्यवस्था क स्थान पर अजय सारतन्त्र का इमनिष्ठ चुना है—यज
 मानन हुए भा कि दुनिया म किनोय सारतन्त्र अभी बहा नहा है—कि
 बही स्वातन्त्र्य और निजता का सुरक्षा है कुछ सामाजिक राजनतिक
 मग्धन एम हात है कि अतिशयतया स्वातन्त्र्य का मोमित करन पगत है,
 और कुछ एम है कि उम बदान का आर दत्तचित हात है ता न बकन

स्वातंत्र्य के होने या न होने को लक्ष्य करूँगा वरन् इस बुनियाद की ओर भी ध्यान दिलाऊँगा। और मेरा विश्वास है कि यह बात इतिहास द्वारा प्रमाणित है कि कम्युनिज्म इस स्वातंत्र्य को अनिवार्यतया कम करता है, लोकतंत्र उसे प्रसारित करता है। इसलिए दोनो में लोकतंत्र का वरण करता हूँ। सम्पूर्ण निर्दोष लोकतंत्र अभी दुनिया में कहीं भी नहीं है, यह ठीक है, उसकी कमियों की आलोचना होनी चाहिए यह मान लेता हूँ। सम्पूर्ण कम्युनिज्म भी कहीं नहीं आया है अतः उसके वर्तमान दोषों से ही उसकी अंतिम परिणति का मूल्यांकन न किया जाय—तर्क के लिए यह भी मान लेने को तैयार हूँ। पर क्योंकि उसकी अंतिम परिणति में भी व्यक्ति-स्वातंत्र्य के लिए जगह न होगी, जब कि लोकतंत्र के परिवर्तन उसे बढ़ाने—या और सकुचित न करने के प्रति सजग है, इसलिए दोनो में लोकतंत्र की वर्यता प्रमाणित है। कौन अपने घर में क्या करता है इससे मुझे आवश्यकता से अधिक प्रयोजन नहीं है। सैद्धान्तिक रूप से मैं लोकतंत्र को कम्युनिज्म से अच्छा समझता हूँ। और लोकतंत्र को बुनियादी (रेडिकल) अथवा प्राथमिक (प्राइमरी) रूप दिया जा सके ऐसी चेष्टा का अनुमोदन करता हूँ। एम० एन० राय के विचारों की यही दिशा थी, विनोबा के विचारों की भी यही है, जयप्रकाश नारायण की भी। तीनों अलग-अलग रास्तों से उधर आए हैं या आ रहे हैं, उससे क्या ? इससे भी क्या कि एक दृष्टि बुद्धिवादी, भौतिकतावादी, मानववादी है और दूसरी ईश्वरपरक और अध्यात्मवादी।” और लोकतंत्र केवल राजनैतिक व्यवस्था ही नहीं है—एक दर्शन भी है जिसका इष्ट व्यक्ति का स्वातंत्र्य बनाए रखना ही है—जहाँ व्यक्ति का दूसरे व्यक्ति की स्वतंत्रता पर कोई अधिकार नहीं है। स्पष्ट है कि सामाजिक या धार्मिक शोषण का विरोध भी अज्ञेय इसलिए करते हैं, चाहे सामाजिक व्यवस्था उसका समर्थन करती हो। किसी दर्शन में विश्वास रखते हुए भी उससे विपरीत विचार का समर्थन रूढ़ सामाजिक नैतिक मान्यताओं के आधार पर करना निश्चय ही अनैतिक है—व्यापक स्तर पर कुण्ठा को जन्म देने वाला है। इसीलिए अज्ञेय व्यक्ति-स्वातंत्र्य का दायित्व भी व्यक्ति का ही मानते

की गुजाइश कहा रह जाती है—वहाँ फिर सस्कार किसका और क्या ?
 व्यक्तिवताहीन जीवन का जान-बूझकर क्या लिया जा सकता है—कौन लेगा ?
 आनन्द की भावना भी क्या रह जाएगी ? स्वयं अनेय ही के शब्दों में
 मस्वृति व्यक्तिवत्त्व का विस्तार और प्रसार मागती है सबसेच या छेड़ाव
 नहीं। मस्वारी व्यक्ति वरावर नयी उपलब्धियाँ का आत्मसात् करता
 चलता है। मस्वृति व्यक्ति की आत्मसज्जा या जलकृति किसी व्यक्ति या
 वस्तु के मुकाबिल में उसके विरुद्ध उभरकर आने के लिए नहीं होती—
 जिस घर या बरतक की सजावट या मित्रमडली या प्रमी बल्कि वह उन्हें
 अपने में घर लेता है।^१ जत स्पष्ट है कि अनेय अह पर जार नहीं देते
 उनका आग्रह है व्यक्तिवता पर जिसका प्रमाण स्वातन्त्र्य के उपयोग
 की वेदना है। यही कारण है कि अनेय एक सामाजिक नतिवता के प्रति
 विद्रोह व्यक्त करते हैं। उनकी यौन उपमान वाली सभी कविताएँ—
 विनोद जनाह्वान कविता की मूल विषय वस्तु यही सामाजिक विद्रोह
 है। जो एक व्यवस्था व्यक्तिवत्त्व का कुण्ठित करती है उस मस्वृतिगमन
 नहीं कहा जा सकता क्योंकि मस्वृति का ह्यम का लक्षण है कुण्ठित
 व्यक्ति है। यही कारण है कि नतिव सामाजिक तथा राजनतिक—सभी
 स्तरों पर अनेय एक व्यवस्था के प्रति विद्रोह अभिव्यक्त करते हैं। यत्र
 गम्यता के समस्तवादी राज्य के प्रति भी अनेय इमानिण अनुरूल
 विचार नहीं रखते—क्योंकि इस व्यवस्था में निजता का सुरक्षा नहीं रहता
 है। स्वयं अनेय के ही अनुसार गगर एक जीवनी का मूल गम्यता
 स्वातन्त्र्य का ग्राहक है। प्रजातन्त्र तथा मानव-दनाय राज्य के राजनतिक
 दृष्टि में अनेय की आस्था इमानिण है कि वही निजता का सुरक्षा है—
 व्यक्तिवत्त्व का प्रसार है—गुण्य का स्थान नग है। गम्यतागम्य राज
 नतिक व्यवस्था के स्थान पर अनेय राजतन्त्र का इमानिण चुनता है—यह
 मानते हुए भी कि अनियमित निर्णय मानतन्त्र अभी नहीं रहता है—कि
 वही स्वातन्त्र्य और निजता का सुरक्षा है कुछ सामाजिक राजनतिक
 गम्यता एक ही है कि अनिश्चितता स्वातन्त्र्य का मामिल करने चलता है
 और कुछ एक है कि उम बहाने की आर दमानिण है ता न कवय

१ एक बंद मन्त्रा ३३० ११४

स्वातंत्र्य के होने या न होने को लक्ष्य करूँगा वरन् इस दुनियाद की ओर भी ध्यान दिलाऊँगा। और मेरा विश्वास है कि यह बात इतिहास द्वारा प्रमाणित है कि कम्युनिज्म इस स्वातंत्र्य को अनिवार्यतया कम करता है, लोकतंत्र उसे प्रसारित करता है। इसलिए दोनों में लोकतंत्र का वरण करता हूँ। सम्पूर्ण निर्दोष लोकतंत्र अभी दुनिया में कहीं भी नहीं है, यह ठीक है, उसकी कमियों की आलोचना होनी चाहिए यह मान लेता हूँ। सम्पूर्ण कम्युनिज्म भी कहीं नहीं आया है अतः उसके वर्तमान दोषों से ही उसकी अंतिम परिणति का मूल्यांकन न किया जाय—तर्क के लिए यह भी मान लेने को तैयार हूँ। पर क्योंकि उसकी अंतिम परिणति में भी व्यक्ति-स्वातंत्र्य के लिए जगह न होगी, जब कि लोकतंत्र के परिवर्तन उसे बढ़ाने—या और सकुचित न करने के प्रति सजग है, इसलिए दोनों में लोकतंत्र की वर्धता प्रमाणित है। कौन अपने घर में क्या करता है इसमें मुझे आवश्यकता से अधिक प्रयोजन नहीं है। मैट्रान्तिक रूप से मैं लोकतंत्र को कम्युनिज्म से अच्छा समझता हूँ। और लोकतंत्र को दुनियादी (रेडिकल) अथवा प्राथमिक (प्राइमरी) रूप दिया जा सके ऐसी चेष्टा का अनुमोदन करता हूँ। एम० एन० गय के विचारों की यही दिशा थी, विनोबा के विचारों की भी यही है, जयप्रकाश नारायण की भी। नानो अलग-अलग राम्नों से उधर आए हैं या आ रहे हैं, उसमें क्या ? इसमें भी क्या कि एक दृष्टि बुद्धिवादी, भौतिकवादी, मानववादी है और दूसरी ईश्वरपरक और अध्यात्मवादी।” और लोकतंत्र केवल राजनैतिक व्यवस्था ही नहीं है—एक दर्शन भी है जिसका दृष्ट व्यक्ति का स्वातंत्र्य बनाए रखना ही है—जहाँ व्यक्ति का दूसरे व्यक्ति की स्वतंत्रता पर कोई अधिकार नहीं है। स्पष्ट है कि सामाजिक या धार्मिक शोषण का विरोध भी अज्ञेय इसलिए करते हैं, चाहे सामाजिक व्यवस्था उसका समर्थन करती हो। किसी दर्शन में विश्वास रखने दृष्ट भी उसमें विपरीत विचार का समर्थन सह सामाजिक नैतिक मान्यताओं के आधार पर करना निश्चय ही अनैतिक है—व्यापक स्तर पर कुण्डों को जन्म देने वाला है। इसीलिए अज्ञेय व्यक्ति-स्वातंत्र्य का दायित्व भी व्यक्ति का ही मानने

है। तब जा सकता है कि यह यथार्थता समाज विरोधी भी हो सकता है—पर इगम ग' मित्र तब होता कि अनेय की विरागणा समाज विरोधी है। एका तभी माना जा सकता है जब व्यक्ति और समाज अनि वायतया एक-दूसरे व प्रति विरोधी हों—पर एका है तब। तब फिर यह समाज विरोधिता एक गभायना ही रहती है—नरिन गभायना ता यह भी रहती है और अधिकांश विचारित भा हो जाती है कि प्रचलित सामाजिक व्यवस्था स दबा व्यक्ति अपना सहज विवाग न कर सत बलि कई बार तो पूरी जान सामाजिक व्यवस्था स मानमिय स्तर पर एस बढ हा जाती है कि उसस अलग कुछ साचना भी सम्भव नहा रहता। व्यावहारिक स्तर पर हमारी जानि का अनुभव भी बनाना है कि बहु सम्यक व्यक्ति इसी प्रकार दब रहते हैं जिसव कारण सामाजिक पाण्ड प्रबल होना जाता है। जहाँ सामाजिक पाण्ड है—वहाँ मस्ति की स्थिति हो ही नहीं सपती। इम गदभ म अनय का यह कथन अधिक सगत सगता है सच्चाई म जाविम है—पर जाविम सवचन की गुजाइश तो है जबकि पाण्ड निश्चित मरण है—तीरध्र अमाय सवनाश।' और फिर अनय यह भी स्पष्ट कर दत है कि व्यक्तिव विवेक निरकुश नहीं होता—बलि विवेक जहाँ है निरकुशता वहाँ हा ही रही सक्ती। निजता' विवेक स गस्कारिन हातर जब समूह के सस्कार से जुडती है तभी मस्ति का ज'म होता है। और अनय का निजता पर इतना जाग्रह भी इसीलिए है कि व सस्ति की सुरक्षा इसीमें देखते हैं। ऐसी स्थिति म अहवादी और निरकुश व्यक्तिव तो अनेय का आदेश हो ही नहीं सनता क्यकि मस्ति दीक्षा और अनुशासन मागती है। बिना अनुशासन के 'सस्ति टिक नहीं सक्ती आन'पभोग की क्रिया भी वह अनुशासन मागती है। इन्द्रिया के और मन व प्रशिक्षण में उपभोग के साथ साथ विवेचन में पहचानन परखने विविक्त करत मूल्य आकने और निर्देश दन म अधिकाधिक ही हमे वयता स सस्ति की आर ले जाता है और सस्ति से कला की आर बढन की सामध्य दता है।" उचल

१ आत्मनेपद पृ ६६

२ वही पृ० २५७

स्तर पर विरोधाभास यहाँ लग सकता है। जब व्यक्ति को 'वरण' की स्वतंत्रता है तो अनुशासन कैसा ? किसका ? इसलिए फिर यह स्पष्ट करने की आवश्यकता पड़ती है कि सस्कृति बाह्य नियमों व थोपे गए अनुशासन से संचालित नहीं होती क्योंकि यह सब शीघ्र ही रूढ़ि में परिवर्तित हो सकता है, जिसके साथ ही सस्कृति की गिरावट आरम्भ हो जाती है। यदि ये बाह्य नियम सतत् परिवर्तनशील भी रहे तो देखना यह होगा कि इस परिवर्तन का आधार क्या है व इसकी प्रेरणा कहाँ है ? वात धूम-फिर कर पुनः व्यक्ति के स्वातंत्र्य और विवेक पर लौट आती है। इस प्रकार अनुशासन भी अकुशल न रहकर आंतरिक बोध हो जाता है "सस्कृति अनुशासन नहीं है वह अनुशासन का सहज आभ्यन्तर बोध है। सस्कृत व्यक्ति नियम को मानकर नहीं चलता, नियम उसके भीतर से निःसृत होता है।"

आज के नागर जीवन, विशेषतः महानगरों के जीवन के प्रति अज्ञेय में वितृष्णा का भाव इसीलिए है कि वहाँ निजता की सुरक्षा दूभर है, वहाँ की कृत्रिमता और मृपा सस्कृति की अनिवार्यतः विरोधी है। इस जीवन में रहनेवाले का कुण्ठाओं से ग्रसित होना अधिक संभव है—समूह के साथ रहते हुए भी वह उससे जुड़ नहीं पाता अतः अकेलेपन और अवशता की अनुभूति उसे घेर लेती है। यदि बहुसंख्यक लोग इस अवशता को महसूस करते रहे तो क्या एक कुण्ठित और पतनोन्मुख नपुंसक समाज का जन्म नहीं होगा ? अज्ञेय हिन्दी के ऐसे अप्रणी कवि हैं जिन्होंने न केवल इस खतरे को पहचाना है वरन् इससे मुक्ति का उपाय खोजने की भी चेष्टा की है। नगर-बोध की जो चर्चा हिन्दी में अब तक होती रही है—उसके सूत्र अज्ञेय-काव्य में 'तार सप्तक' से ही मिलने प्रारम्भ हो जाते हैं जो आगे चलकर काफी विकसित हुए हैं।

बड़े गहर के ढग और हैं हम गोटे हैं वहा
दाव गहरे हैं उस चौपट के।^१

'रामायनिक धुंध' की शिल्ली में पनप रहे परिचरमी समूह-जीवन का यह

१ आत्मनेपद, पृ० २५८

२ वायरा अहेरी, पृ० ४१

निश्चय उगी जाए वरू पूरि ममू-जायन का भा चित्र नग हा
सकता

एक मूपा जिगमें मव इर हूए है

क्याकि एग सत्य जिगत सव ऊर हूए है

एक तूपा जा मिट नही मरना इसनिए मरन नही देती

एक गति जा बिबन चनाती है एगनिए कुछ करन नही देनी

स्वातन्त्र्य क नाम पर मारन है मरत है

क्याकि स्वातन्त्र्य स डरन है ।^१

जबकि यह स्पष्ट है कि स्वातन्त्र्य का अमन तात्पर्य निजता की सुरक्षा ही है। जनेय यहाँ भी न कवन मात्रिक सम्भ्यता ग उत्पन्न जवशता का हेय मानत हैं वरन् जहवादी स्वतंत्रता का भा—या कि उस व स्वतंत्रता स डरने का ही परिणाम समाने है। स्वातन्त्र्य के नाम पर मारन मरन की प्रवृत्ति का चित्रण अपन अपन अजनबी में भी हुआ है जहाँ अहवादा स्वतंत्रता की दावेदार याक पहल तो सेल्मा की हत्या करना चाहती है और उपयास के जन्त में स्वय भी आत्मत्या कर लती है। जनेय न जयत्र भी ऐसे ही विचारप्रकट किए हैं जहाँ मत्यु का भय है वहाँ आत्म हत्या की प्रवृत्ति भी जाग उठनी है—यदि वह प्रवृत्ति पर हत्या की प्रवृत्ति का रूप नहीं ल लती।^२ इतना हम भी जाड दें कि जहाँ भय की प्रवृत्ति है हा स्वतंत्रता कहीं ?

इस समस्या का समाधान भी जनेय पूर्वी नष्टि में ही देखत है। वे समष्टि स बटते नही किन्तु व्यक्ति के माध्यम स ही उससे जुडना चाहते हैं। वस्तुतः यत्र एव राज्य तथा अथतत्र ने समष्टि का रूपाकार कुछ इस ढाँचे म ढाल दिया है कि व्यक्ति वहाँ मात्र चौसर की गाट ही रह जाता है। ऐसी यवस्था में वह भीड हाकर अवश चलता जाता है—विना जाने कि किधर जा रहा है। इस प्रकार वरण का स्वातन्त्र्य विवेक और निजता सभी कुछ गूय हा जाता है और वह अजय की ही शान्दवली में 'प्रतिमा नही मात्र ठप्पा रह जाता है। इस स्थिति के पूर विश्लेषण के

१ इन्द्रधन रीति हूए के प० ६३

२ एक बंद सहमा उछली प ३१६

पश्चात् अज्ञेय इसी निष्कर्ष पर पहुँचते प्रतीत होते हैं कि व्यक्ति और व्यक्ति की संपृक्ति के माध्यम से ही व्यक्ति और समष्टि की सम्पृक्ति प्राप्त की जा सकती है। यहाँ सस्कृति की सुरक्षा है "यन्त्र-सभ्यता या सर्व नियन्त्रक राज्य-सत्ता के मुकाबले मानव-व्यक्ति का जो व्यर्थीकरण या अकिंचनीकरण आज देखने में आता है (प्रक्रिया का नाम उतना ही कृत्रिम है जितनी वह प्रक्रिया है), जिस प्रक्रिया से उसे एक जिन्सी इकाई बनाकर न कुछ के बराबर कर दिया जाता है, उसके प्रति विद्रोह से एक नया आत्म-साक्षात्कार हो सकना चाहिए। वैसा साक्षात्कार और उसके बाद ऐसी नयी आत्म-चेतन इकाइयों का नया सलाप और परस्पर संपृक्ति—इससे सघर्ष की नयी खाई न बनकर उसके पार एक नया सेतु बन सकेगा। भविष्य की आशा इसी में हो सकती है।”

यह सलाप या सवाद अनवरत रूप से सम्पूर्ण अज्ञेय-काव्य में मिलता है, बल्कि हम पहले ही विश्लेषण कर चुके हैं कि अज्ञेय की संवेदना की वृत्तावट ही मूलतः सवादात्मक है। अज्ञेय ही क्यो, भारतीय परम्परा भी सवादी स्वरो को श्रेय मानती आई है अतः अज्ञेय अपने इस समाधान द्वारा पुनः भारतीय विचार-परम्परा से जुड़ते हैं—या कहे कि आधुनिक युग की सबसे प्रबल समस्या का समाधान वे भारतीय दृष्टि से करते हैं जो पश्चिम से भी सस्कारित है। इस प्रकार उनका समाधान देशवद्ध भी है, कालवद्ध भी और साथ ही सनातन भी। आधुनिक दृष्टि और क्या होती है? इसीके परिणामस्वरूप करुणा व प्यार की मुक्त धारा अज्ञेय की कविता में प्रवाहित रही है। यह भाव ही उन्हें जीवन व सौन्दर्य के प्रति उन्मुख करता है।

मेघो को सहसा चिकनी अरुणाई छू जाती है
तारागण से एक शीति-सी छनकर आती है
क्योकि तुम हो।

.....
.....

जीवन का हर कर्म समर्पण हो जाता है

आस्था का जाप्लावन एक मशय के कल्मष धा जाता है
क्याकि तुम हा ।

कठिन विपमताआ क जीवन में लोकोत्तर का सुख स्पन्दन
में भरता है

अनुभव की कच्ची मिट्टी को तदाकार कचन करता है
क्याकि तुम हा ।^१

यह तुम' वस्तुत और कोई नहीं वरन व्यक्ति का राग पूरित सम्बन्ध ही
है । इसी राग-सम्बन्ध के कारण विपमताओ के जीवन में लोकोत्तर सुख
का स्पन्दन' ही नहीं भरता वरन् इन क्षणों की अनुभूति नश्वरता का बाध
भी मिटा देती है क्योंकि वह ना काल भ्रम स बँधी है जब कि अनुभूति के
क्षण काल स प्रसक्त के—अमरत्व के—क्षण हैं । दूसरे शब्दों में, अनुभूति
के सघन क्षण ही जीवन को आलोक-स्नात करते है उसे जयकता देते है

एक बूद सहसा
उछला सागर के क्षाग स
रँगी गयी क्षण भर
ढलत स्रज की आग स ।
मुझको टाय गया
सूने विराट क सम्मुख
हर जालोक-छुआ अपनापन
है उमोचन
नश्वरता क दाग स ।^१

और इसी सत्य की घोषणा कवि अयत्र करता है
सास का पुतला है मैं
जरा से बँधा है और
भरण को दे दिया गया है
पर एक जा प्यार है न उमी क द्वारा
जीव-मुक्त में विया गया है ।

१ इन्द्रधनु रीते हुए ये पृ० ४६

२ बरी ओ कृष्णा प्रथमप प० १४०

काल की दुर्वह गदा को एक
कौतुक भरा वाल-क्षण तौलता है।^१

प्यार में अज्ञेय की यह आस्था मनुष्य में उनकी आस्था की ही प्रतीक है। वे कहते भी हैं “मानव-नियति में विश्वास खोना मानव की प्रतिष्ठा की लड़ाई हार जाना है।”^२ यह आस्था उनकी कई कविताओं में व्यक्त हुई है जिसकी चर्चा हम पहले भी कर चुके हैं। मानव-व्यक्ति के प्रति प्यार और करुणा में उनकी आस्था तथा उसी के कारण मृत्यु-भय से मुक्ति अज्ञेय की जीवन-दृष्टि की दिशा निर्धारित कर देती है। जीवन का महत्त्व इसीलिए है कि मनुष्य सबसे बड़ा सत्य है।

परे मनुज से नहीं कही कुछ
इसी तर्क से

जीवन स्वतः प्रमाण है
दो, दो, खुले हाथ से दो।

कि अस्मिता-विलय
एकमात्र कल्याण है।^३

अहं का यह विलीनीकरण ही मनुष्य एवं जीवन के प्रति व्यक्ति का समर्पण भी है और उपलब्धि भी क्योंकि इसी से जीवन का आनन्द लेने की क्षमता उद्भूत होती है और उसके प्रति आसक्ति भी नहीं रहती। आसक्ति सूक्ष्म स्तर पर आनन्द के उपभोग में बाधा है। वह भय और आशंका को जन्म देती है और जहाँ भय है वहाँ आनन्द कहाँ ? इसीलिए अज्ञेय कहते हैं।

चढ़ डोले पर चली जा रही
काल की दुलहिन
साथी,
उसी गैल में तुम स्वेच्छा से
अपना घोड़ा डाल दो
यह जो अप्रतिहत मगीत है

१ आंगन के पार द्वार, पृ० ३६

२ नदी के द्वीप, पृ० ८२

३ इन्द्रधनु रॉदे हुए ये, पृ० ४६

तुम भी उस पर ताल दो ।
 यह मुन्दर है यह शिव है
 यह मेरा हो पर बंधा नहीं है मुझसे
 निजी धम से मत्य है ।

जीवन नि स्मग समपण है
 जीवन का

एक यही तो सत्य है ।^१

और इसी समपण के कारण अज्ञय जीवन को एकाकी या अकला नहीं
 मानते क्योंकि वह जीवन तभी है जब वह भ्रमेतर से जुटता है और पाता
 है

क्याकि यही सब तो है जीवन
 गरमाई मिठास हरियाली उजाला
 गधवाही मुक्त खुलापन
 लोच उल्लास सहरिल प्रवाह
 जोर बाध भव्य
 निर्व्यास निस्सीम का
 य सब उधार पाए हुए द्रव्य ।^१

तेकिन अज्ञय य सब वस्तुएँ जस प्राप्त करते है वस ही दत्त भी है (लकिन
 किसी अन्धे-अरुप का नहीं) क्याकि तभी ता समपण पूर्ण है इस प्रकार
 उनका ग्रहण भी दान में परिवर्तित हो जाता है

मर भीतर जागा
 दाता
 बोला
 ला यह मागर मैं तुम्ह लिया

१ इन्द्रिय रोने हुए य पृ० ४८

२ दिवनी नाश य दिवनी बार पृ० १

लो यह हरी-भरी घरती, यह सवत्सा कामधेनु मैंने
तुम्हे दी

.....
.....

यह रूप जो केवल मैंने देखा
यह अनुपम अद्वितीय, जो केवल मैंने जिया
सब तुम्हे दिया

.....

.....

लो यह स्मृति, यह श्रद्धा, यह हँसी
यह आहूत, यह स्पर्शभूत भाव
यह मै, यह तुम, यह खिलना,
यह ज्वार, यह प्लवन,
यह प्यार, यह अड्डव उमडना—
सब तुम्हे दिया ।^१

वस्तुतः ग्रहण और दान की यह प्रक्रिया ही अज्ञेय की जीवन-साधना है वल्कि यूँ कहे कि कवि के लिए जिस प्रकार कविता आनन्द-साधना है उसी प्रकार व्यक्ति के लिए जीवन आनन्द-साधना है। काव्य ही की तरह जीवन में भी यह आनन्द-लाभ किसी भी अनुभूति से उद्भूत या पुष्ट हो सकती है।

फूल को प्यार करो
पर झरे तो झर जाने दो
जीवन का रस लो देह-मन-आत्मा की रसना से
पर जो मरे उसे मर जाने दो ।
जरा है भुजा तित्तीर्षा की मत बनो बाधा
जिजीविषु को तर जाने दो ।
आसक्ति नहीं आनन्द है सम्पूर्ण व्यक्ति की
अभिव्यक्ति .

१ आँगन के पार द्वार, पृ० १५-१७

मर म विन्तु मुझे घापित यह कर जाने दो ।^१

अपने उपायास 'नदी के द्वीप में भी प्रमुख चरित्र रेखा के माध्यम से जोय यही कहा है 'जानद अनुभूति में नहा है, किमी अनुभूति में नहीं आनन्द मन की एक प्रवृत्ति है, जो सभी अनुभूतियाँ के बीच बनी रह सकती है ।'^२ नकिन यह प्रवृत्ति सभी बनी रह सकती है जब न तो मृत्यु का भय है और न जीवन के प्रति मोह या आसक्ति क्योंकि तब भय भी होगा ही घबराहट का जान जीवन-बाध को और भी पुष्ट करता हो

मरणघर्मा है सभी कुछ

किन्तु फिर भी बहा

भीठी हवा

जीवन की शिखाओं को

तुम्ही तो तीव्र करती हो ।^३

वस्तुतः मरण का जान हान हुए भी यह जिजीविषु किन्तु जनासक्त भाव ही सबके प्रति वृत्तता पापित करत हुए व्यक्ति में यह कलन्दराना बोध जगा सकता है

मैं भ्रूणा सुखी

क्याकि तुमन जा जीवन दिया था—

उसस मैं निर्विकल्प खेता हूँ

खुले हाथा मैंने उस धारा है

घञ्जिया उड़ाई है

मैं भरूंगा सुखी

मैंने जीवन की घञ्जिया उड़ाई है ।^४

अनेय की कविता जीवन से कितनी सपक्त है—यह इस बात का प्रमाण है क्योंकि उनका जीवन का भी वही आदर्श है जो कविता का है । वास्तव

१ बाबरा अहरी पृ० ६१

२ नदी के द्वीप पृ० ३३०

३ बाबरा अहरी पृ० ५८

४ पूर्वा पृ० १६५

में इसी स्थल पर सस्कृति की ओट में जीवन और कला का सम्बन्ध स्पष्ट होता है। सस्कृति का आदर्श ही जीवन का आदर्श है और वह आदर्श ही कला का हो सकता है। इसे प्रकारान्तर से देखा जाए तो लगेगा कि जिस प्रकार सस्कृति का व्यापक आदर्श व्यष्टि का होकर वैयक्तिक और विशिष्ट हो जाता है वैसा ही कला में भी है क्योंकि कला का क्षेत्र भी अनुभूति की अद्वितीयता और विशिष्टता है। अतः यह आकस्मिक नहीं है कि 'प्रामाणिक अनुभूति' के कवि अज्ञेय जीवन के क्षेत्र में भी समस्त शास्त्र-ज्ञान से अधिक महत्ता प्रामाणिक अनुभव को—और इस प्रकार प्रामाणिक जीवन को—देते हैं

अच्छे अनुभव की भट्ठी में तपे हुए कण-दो कण

अन्तर्दृष्टि के,

झूठे नुसखे वाद रूढि, उपलब्धि परायी के प्रकाश से

रूप-शिव, रूप-सत्य की सृष्टि के।

'सार्थक मौन' को अर्थहीन मधुर छन्द से, तथा निर्धन दानी के उधड़े उर्वर दुख को 'धनी सूम के धुआँ घुटे आनन्द से' श्रेय समझने वाले कवि अज्ञेय इस प्रकार उन्मुक्त, सहज एवं प्रामाणिक स्तर पर जिए जा रहे जीवन को ही सार्थक मानते हैं क्योंकि सस्कृति भी वही है। स्थितिवश व्यापक सत्य न भी मिले तो क्या मृपा की अपेक्षा खडित सत्य ही स्पृहणीय नहीं है

अच्छा

खडित सत्य

सुघर नीरुद्ध मृपा में,

अच्छा पीडित प्यार सहिष्णु

अकम्पित निर्ममता से।

अच्छी कुण्ठारहित ईकाई

साँचे ढले समाज से

अच्छा, अपना ठाठ फकीरी

मँगनी के सुख-साज से।'

१ अरी ओ करुणा प्रभामय, पृ० १६-१७

और सभी उस सौन्दर्यगम एक सत्रनारमक पीयन का उद्भव हा
गवना है जिसकी वागना अज्ञेय करने है

अधेरी रात

जागा गिगु की तरफ मुन्दुरा उठे

नि

हो एक आलापद्वार जिसम मुझे जाना है

(समय मरा रण और उल्लास मग धोडा)

मेरा जीवन—

पास की पत्ती स झूलती हुई यह अजानी ओस बूँद—

सूय की पट्टी विरण स जगमगा उठे और स्वय

विरणों विवीरित करने लगे ।

मरा कम

मरे गले का धुआ नहीं

वह जोती हुई भूमि बन जाए

जिसमें मुझे

नया बीन बोना है ।'

अनुभूति का भाषिक रूपान्तरण

हिन्दी आलोचना के क्षेत्र में सबसे अधिक घपला कविता के प्रतिमानों को लेकर है और इस सम्बन्ध में इतने अधिक मत-मतान्तर है कि किसी भी श्रेष्ठ कवि को किसी एक तत्त्व के आधार पर साधारण या अमहत्त्वपूर्ण करार दिया जा सकता है क्योंकि आलोचक काव्य में उस तत्त्व का विरोधी होता है—फिर चाहे कितनी ही महत्त्वपूर्ण उपलब्धियाँ कवि की रही हों। दूसरी ओर, यह भी होता है कि किसी साधारण या मीडियाकर कवि को किसी एक ही तत्त्व के आधार पर कम-अज-कम युग-प्रवर्तक तो घोषित कर ही दिया जाता है—यह दीगर बात है कि अन्य कोई गुण उसके काव्य में दूर तक भी न दिखाई दे। यही कारण है कि कही मात्र रस के आधार पर कवि को परखने की बात कही जाती है तो कही ध्वनि के आधार पर। कुछ लोग 'नयी कविता के प्रतिमान' खोजते हैं (जैसे पहले की कविता से उनका अनिवार्य विरोध रहा हो) तो कुछ 'कविता के नये प्रतिमान' (चाहे इस शीर्षक के तले जो रखा जाए वह सभी पारम्परिक ही हों)। एक ओर 'विम्ब' को कविता की एक-मात्र कसौटी माना जाता है तो दूसरी ओर 'सपाटवयानी' को—यह और बात है कि 'सपाटवयानी' शब्द स्वयं विम्बात्मक है। और सबसे दिलचस्प बात यह है कि सभी पैरों के पाय 'अपने-अपने कवि' हैं। कुछ आलोचक गण तो अपने मित्र कवियों के कृत्रिम्य के आधार पर मूल्यांकन के अपने प्रतिमान भी बदलते रहते हैं—देश की दल-बदलू राजनीति के ममानान्तर। एक स्वनामधन्य आलोचक कुछ अर्मा पहले 'विम्ब' का गुणगान करते थे क्योंकि उनके मित्र-वर्ग विम्ब को

कविता का अनिवाय गुण मानते थे—अब वे 'सपाटवयानी' के चक्कर में हैं क्योंकि कवि मित्र ने पक्ष बदल लिया है। 'फटेसी' के कवि मुक्तिबोध भी जब हिन्दी के आलोचकों को 'सपाटवयानी' के कवि लगे (जब कि कुछ दिन पहले उनकी कविताएँ गद्यात्मक लगती थीं) तो सन्देह उनकी नीयत पर किया जाए या समझ पर? बहरहाल इस स्थल पर यह चर्चा अधिक उपयोगी नहीं। इसका प्रयोजन यहाँ सिर्फ इतना ही है कि इस प्रकार एकांगी आधार पर किसी कवि या काव्य धारा का मूल्यांकन साहित्य के सम्यक् विकास में बाधक ही है—और यदि साहित्यकार की सृजनशील प्रतिभा के जाग बह बाधा न भी रह पाए ता भी सम्यक् मूल्यांकन में तो बाधा है ही। किसी कवि में कोई गुण प्रधान हो सकता है और इसे उसकी विशेषता के रूप में स्वीकार भी किया जा सकता है पर सिर्फ उसी के आधार पर उस कवि के कृतित्व का ही नहीं, सम्पूर्ण काव्य की परख कहा तक सगत कही जा सकती है? 'उपमा कालिदासस्य का अर्थ यह तो नहीं लगाया जा सकता कि कालिदास के साहित्य में उपमा के अतिरिक्त कुछ भी नहीं कि कालिदास उपमा ही के कारण महान् कवि हो सके या कि उपमा ही साहित्यिक मूल्यांकन की एकमात्र बसोटी है। इसी वजन पर यदि 'विम्ब शमशेरस्य या विम्ब केदारस्य कहा जाए ता यह नहीं माना जाएगा कि विम्ब के अतिरिक्त शमशेर या केदारनाथसिंह के काव्य में कोई गुण नहीं। यही बात सपाटवयानी रघुवीरस्य के प्रसंग में कही जा सकती है। वस्तुतः इस प्रकार के सभी दृष्टिकोण पूर्वाग्रहपूर्ण होंगे। ऐसे किसी भी प्रतिमान को लेकर किया गया मूल्यांकन एकांगी ही हो सकेगा। स्थानानुबूल होने पर मौखी-मादी पंक्तियाँ भी काव्यात्मक गरिमा प्राप्त कर लेती हैं और प्रसंगानुवृत्त होने पर सुन्दरतम विम्ब भी मात्र चित्र काव्य ही रह पाता है। दूसरी तरह से देखा जाए तो जिस प्रकार सपाटवयानी अनुभव को यथावत रखना चाहती है—उसी प्रकार कुछ जटिल जयवाणी-द्विक-जन्तु-कविता का यथावत् रखना ही विम्ब का प्रयोजन है। वस्तुतः कविता भाषा की कला है और विम्बात्मकता सपाटवयानी जादि सभा भाषा के ही गुण है। इसलिए इन गुणों के विशेषण से ही हम जान सकते हैं कि अपने माध्यम का उपयोग कवि ने सृजनशीलता और मौलिकता के किम विनिष्ट स्तर पर किया है। अतः भाषा की

सृजनशीलता इसीमें है कि जहाँ अनुभूति की विशिष्टता अभिव्यक्त स्तर पर भी बनी रहे, वही स्वयं अभिव्यक्ति भी मौलिक एवं सहज ही हो। सहजता से हमारा तात्पर्य सरलता नहीं है।

भाषा की ही तरह छन्द, लय आदि के क्षेत्र में भी विवाद की काफी गुजाइश है लेकिन आजकल इनपर विवाद कुछ कम हुआ है। माना जाने लगा है कि छान्दिकता कविता के लिए आवश्यक नहीं है—यद्यपि उसका होना अनिवार्य तौर पर काव्य का दुर्गुण नहीं है। जहाँ तक लय का प्रश्न है, अधिकांश आलोचक उसकी अनिवार्यता मानते हैं—उसका आधार एवं स्वरूप कुछ भिन्न हो सकता है।

अज्ञेय आज हिन्दी के उन गिने-चुने कलाकारों में हैं जो मौलिक प्रतिभा से युक्त होते हुए भी परम्परा से नहीं कटते। नयेपन के चक्कर में जडविहीन नहीं होते क्योंकि वे जानते हैं कि मौलिकता आकाश से नहीं टपकती—वह विकास में ही अर्तनिहित होती है। अतः इसक्षेत्रमें वे किसी आन्दोलन या वाद से सम्बन्धित नहीं। वे न तो विम्बवादी हैं, न प्रतीकवादी, न शास्त्रीय अर्थ में उन्हें रसवादी या ध्वनिवादी ही कहा जा सकता है। अज्ञेय हिन्दी के उन कतिपय लेखकों में अग्रणी हैं जिन्होंने काव्य-भाषा के स्वरूप एवं विकास पर—विशेषतः आधुनिक सन्दर्भ में—गहरा एवं मौलिक चिन्तन किया है। किन्तु अपने इस चिन्तन में भी वे किसी वाद से बद्ध नहीं होते। नये शब्द की खोज व शब्द का नया सस्कार उनके लिए श्रेय भी है और प्रेय भी, पर इस प्रक्रिया में शब्द-धातु की अवहेलना भी उन्हें सगत नहीं लगती। भाषा के सम्बन्ध में वे तथाकथित शुद्धिवादी नहीं हैं पर सन्दर्भच्युत या अनावश्यक मिश्र भाषा का प्रयोग उन्हें रुचिकर नहीं। वैसे तो वाद के आग्रही आलोचकों ने उन्हें प्रयोगवादी कहा है पर इस सम्बन्ध में पहले ही काफी चर्चा हो चुकी है, अतः यहाँ इस प्रसंग का विस्तार अपेक्षित नहीं।

श्री विजयदेवनारायण साही ने अपने महत्त्वपूर्ण निबन्ध 'लघु मानव के वहाने हिन्दी कविता पर एक वहस' में प्रसाद और अज्ञेय की समानता का विवेचन करते हुए कहा है: "इस प्रकार कामायनी में जो अनुभूति दर्शन में परिवर्तित हो जाती है, उसे अज्ञेय फिर दर्शन से अनुभूति में

परिवर्तित करते है।' वास्तव में यह कथन सरलीकरण दाय में युक्त है। अनुभूति का दशन में परिवर्तित होना 'भाव का रूप ग्रहण' नहीं 'भाव का अमूर्तीकरण' ही हो सकता है जबकि माधारणतया प्रसाद के माय एमानहा है। आनन्दवाणी दशन के आधारे पर यदि उहान कामायनी की रचना की भी है तो इसका तात्पर्य यही होगा कि वहा दशन ही अनुभूति में परिवर्तित होने की प्रक्रिया में है। इस दूसरे रूप में देखा जाए तो भी यही बात अधिक उचित सिद्ध होगी। सूक्ष्म मानसिक भावा का ऐत्रिक अनुभूति के स्तर पर प्रस्तुतीकरण प्रसाद सदव करते रहे हैं। बिम्बमान नमी कविता की ही धाती नहीं छायावाद और विशेषत प्रसाद में भी बिम्ब सजना हुई है। बिम्ब को परिभाषित करने के प्रयास में दिया गया नाम Ideograph ही यह स्पष्ट कर देता है कि यहाँ दशन ही अनुभूति में परिवर्तित भल हो—उल्टा तो नहीं ही होता। कामायनी का दशन क्या वस्तु से सहज स्फूर्त नहीं है वरन् क्या-वस्तु को ही प्रसाद जी ने अपन दशन के अनुकूल भाडा है अथवा श्रद्धा का पुत्र इडा के साथ क्या रहता ?

इसी प्रकार यह कहना भी सरलीकरण होगा कि अनेय दशन को अनुभूति में परिवर्तित करत है। वस्तुतः कलाकार जीवनानुभूति को ही कलानुभूति में परिवर्तित करता है। इस प्रक्रिया में कवि की संवदना का भी योग रहता ही है जो किसी दशन से भी प्रभावित हो सकती है। कुछ कविया में यह दार्शनिक गरिमा विशेष जाती है। इस दृष्टि से अनेय एक विचारक कवि है। इस संबंध में टी० एस० ईलियट के विचार द्रष्टव्य हैं जो उन्होंने कविता और दशन शोधक के अन्तगत व्यक्त किए हैं 'जो कवि चिन्तन करता है वह वास्तव में वही कवि है जो विचार के ममान स्तर के भाव को अभिव्यक्त कर सकता है। सूक्ष्म भाव का अभिव्यक्त करने में भी उतनी ही बौद्धिक क्षमता अनिवार्य है जितना सूक्ष्म विचार का अभिव्यक्त करने में।' इस संबंध में जाग चतकर के कथन हैं 'सभी महान् कविता एक जावन-दृष्टि की प्राप्ति करवाता है। जब हम हमारे सामासिकतंत्र या वरजित या लान या शक्तिपरक ममान में प्रविष्ट हान हैं हम यह विश्वास करने का प्रवृत्त हान हैं कि हम उस वस्तु का बाध कर रहे हैं जिसे बौद्धिक रूप में ही अभिव्यक्त किया जा सकता है बयादि

प्रत्येक सूक्ष्म भावना बौद्धिक रूपाकार की ओर प्रवृत्त होती है।¹ लेकिन बौद्धिक रूपाकार का तात्पर्य यहाँ अभिधात्मक वक्तव्य नहीं है क्योंकि वह तो कविता ही नहीं हो सकता। वस्तुतः अनुभूति स्वयं ही सूक्ष्मता के आग्रह के कारण बौद्धिक रूप ले लेती है और इस प्रकार उसका निर्वैयक्तीकरण हो रहा होता है। यह 'निर्वैयक्तीकरण' अज्ञेय में हमको सदैव मिलता है और यही कारण है कि उनकी कविताएँ हमें एक व्यापक एवं गहरे सत्य से परिचित करवाती हैं। यही कवि की बौद्धिकता है। निर्वैयक्तीकरण की यह प्रक्रिया ही अज्ञेय से उन कविताओं की रचना करवाती है जिनमें सूक्ष्मता भी है और तज्जन्य बौद्धिकता भी।

होने और न होने की सीमा-रेखा पर सदा बने रहने का आसिधारव्रत जिसने ठाना— सहज ठन गया जिससे—
वही जिया। पा गया अर्थ।

वार-वार जो जिये-मरे
यह नहीं कि वे सब
वार-वार तरवार घाट पर
पीते रहे नये अर्थों का पानी

अर्थ एक है। मिलता है—तो एक वार। (गुड सा गुंगे को।)
और उसे दोहराना
दोहरे भ्रम में वह जाना है।²

क्रियाओं के भूतकालिक प्रयोगों—'ठन गया', 'वही जिया', 'पा गया' आदि के कारण यह कविता सूक्ति-पद्धति के निकट रहते हुए भी अनुभूति से उपजने का प्रभाव देती है। कवि के चिन्तन से यही तात्पर्य है। कवि के लिए विचार भी अनुभूति रूप में ही आता है—जीवन के अन्य अनुभवों के साथ-साथ और वह उन सभी के योग में कलानुभूति की सृष्टि करता है।

1 T. S. Eliot; Selected Prose, P 53

2 धरी ओ करुणा प्रभामय, पृ० १५२

परिवर्तित करते हैं। ' वास्तव में यह कथन सरलीकरण दाप संयुक्त है। अनुभूति का दशन में परिवर्तित होना 'भाव का रूप ग्रहण' नहीं, 'भाव का अमूर्तीकरण ही हो सकता है जबकि साधारणतया प्रसादके साथ एमानही है। आनन्दवादी दशन के आधार पर यदि उहान कामायनी की रचना की भी है तो इसका तात्पर्य यही होगा कि वहा दशन ही अनुभूति में परिवर्तित होने की प्रक्रिया में है। इस दूसरे रूप में देखा जाए ता भी यही बात अधिक उचित सिद्ध होगी। सूक्ष्म मानसिक भावा का एन्द्रिक अनुभूति के स्तर पर प्रस्तुतीकरण प्रसाद सदैव करते रहते हैं। विम्बमात्र नयी कविता की ही धाती नहीं छायावाद और विशेषतः प्रसाद में भी विम्ब सजना हुई है। विम्ब का परिभाषित करने के प्रयास में दिया गया नाम Ideograph ही यह स्पष्ट कर देता है कि यहा दशन ही अनुभूति में परिवर्तित भले हो—उल्टा ता नहीं ही हाता। कामायनी का दशन क्या वस्तु से सहज स्फूर्त नहीं है वरन् कथा वस्तु को ही प्रसाद जो ने अपने दशन के अनुकूल मोटा है जयया श्रद्धा का पुत्र इडा के साथ क्या रहता ?

इसी प्रकार यह कहना भी सरलीकरण होगा कि अनेक दशन को अनुभूति में परिवर्तित करते हैं। वस्तुतः कलाकार जीवनानुभूति को ही कलानुभूति में परिवर्तित करता है। इस प्रक्रिया में कवि की संवेदना का भी योग रहता ही है जो किसी दशन से भी प्रभावित हो सकती है। कुछ कवियों में यह दार्शनिक गरिमा विशेष होता है। इस दृष्टि से अनेक एक विचारक कवि हैं। इस संबंध में टी० एस० इलियट के विचार द्रष्टव्य हैं जो उहाने कविता और दशन शीपक के अन्तर्गत व्यक्त किए हैं 'जो कवि चिन्तन करता है वह वास्तव में वसा कवि है जो विचार के समान स्तर के भाव को अभिव्यक्त कर सकता है। सूक्ष्म भाव को अभिव्यक्त करने में भी उतनी ही बौद्धिक क्षमता अनिवार्य है जितनी सूक्ष्म विचार को अभिव्यक्त करने में। इसी संबंध में जाग चलकर वे कहते हैं सभी महान् कविता एक जीवन दृष्टि की प्रतीति करवाती है। जब हम हामर, यामाफोक्लीज या वरजिल या दान्त या शकम्पियर के समार में प्रविष्ट होने हैं हम यह विश्वास करने का प्रवृत्त होत हैं कि हम उस वस्तु का बाध कर रहे हैं जिसे बौद्धिक रूप में ही अभिव्यक्त किया जा सकता है क्याकि

प्रत्येक सूक्ष्म भावना बौद्धिक रूपाकार की ओर प्रवृत्त होती है।¹ लेकिन बौद्धिक रूपाकार का तात्पर्य यहाँ अभिधात्मक वक्तव्य नहीं है क्योंकि वह तो कविता ही नहीं हो सकता। वस्तुतः अनुभूति स्वयं ही सूक्ष्मता के आग्रह के कारण बौद्धिक रूप ले लेती है और इस प्रकार उसका निर्वैयक्तीकरण हो रहा होता है। यह 'निर्वैयक्तीकरण' अज्ञेय में हमको सदैव मिलता है और यही कारण है कि उनकी कविताएँ हमें एक व्यापक एवं गहरे सत्य से परिचित करवाती हैं। यही कवि की बौद्धिकता है। निर्वैयक्तीकरण की यह प्रक्रिया ही अज्ञेय से उन कविताओं की रचना करवाती है जिनमें सूक्ष्मता भी है और तज्जन्य बौद्धिकता भी

होने और न होने की सीमा-रेखा पर सदा बने रहने का आसिधारव्रत जिसने ठाना— सहज ठन गया जिससे—
वही जिया। पा गया अर्थ।

वार-वार जो जिये-मरे
यह नहीं कि वे सब
वार-वार तरवार घाट पर
पीते रहे नये अर्थों का पानी

अर्थ एक है। मिलता है—तो एक वार (गुड सा गुंगे को।)
और उसे दोहराना
दोहरे भ्रम में वह जाना है।²

क्रियाओं के भूतकालिक प्रयोगों—'ठन गया', 'वही जिया', 'पा गया' आदि के कारण यह कविता सूक्ति-पद्धति के निकट रहते हुए भी अनुभूति से उपजने का प्रभाव देती है। कवि के चिन्तन से यही तात्पर्य है। कवि के लिए विचार भी अनुभूति रूप में ही आता है—जीवन के अन्य अनुभवों के साथ-साथ और वह उन सभी के योग से कलानुभूति की सृष्टि करता है।

1 T. S. Eliot, Selected Prose, P 53.

2 अरी ओ करुणा प्रणामय, पृ० १५२

ईलियट का कथन है “जनकेलिए विचारअनुभव था वह उसकी सवेदना का परिष्कार करता था। जब एक कवि का मन अपने काय के लिए पूण तया सज्जित होता है वह लगातार पूयक अनुभवों का विलयन करता रहता है, साधारण व्यक्ति का अनुभव अव्यवस्थित अनियमित व खडित हाता है। वह प्रेम करता है या स्पनाजा पढता है और इन दाना अनुभवों का न तो कोई पारम्परिक संबध होता है न टाइपराइटर के शार से या रमोई की गध से, कवि के मन में ये अनुभव सदय नयी सपूणताओं की सृष्टि करते हैं।” इसी कारण अज्ञय-वाव्य में विभिन्न अनुभवों का एक ही व्यापक सत्य से संबंधित करने के कई उदाहरण मिलते हैं। ‘इन्द्रधनु रौंदे हुए मे का इतिहास की हवा कविता इस प्रक्रिया का सफन उदाहरण है। विभिन्न अनुभवों का समुम्भित रूप यहाँ प्रस्तुत है जिसे कवि ने एक व्यापक सत्य से जाडकर दाशनिक् दीप्ति दी है। लेकिन जहाँ अनेय ने विचार की सीधे अनुभूति रूप में प्रस्तुत करने का प्रयास किया है—वहा व असफल ही रहे हैं। यही कारण है कि अनेय की अधिकांश सबी कविताएँ कई बार वक्नव्यात्मक अधिक लगती हैं। यह इस बात का भी प्रमाण है कि कवि दशन का अनुभूति में परिवर्तित नहीं करता—दशन उसकी सबन्ता के रचाव में रहता है और इस प्रकार अनुभूति स्वय ही दाशनिक् गरिमा से मडित हाती है, इसके विपरीत स्थिति में कवि विचार या दशन का अपनी सबन्ता से छुना चाहता है जिसमें कई छाँच रहन साजिमी हैं। अनेय की कविता में ये छाँचे कही नहीं मिलाते—कुछ सबी कविताओं को छोडकर—जा कविता के स्तर पर निश्चित रूप से असफन हैं। हाँ अनेय की विचारणा का जानन में ये अवश्य हमारी सहायना करते हैं। अपनी अपेक्षाकृत सबी कविताओं में अनेय द्वारा विभिन्न अनुभवों का प्रयाग कई बार स्टिमेंट की सूची शली (Catalogue style) का स्मरण करवाता है किन्तु अज्ञय रम रूप में सफन नहीं हा पाए हैं। इस सूची शली का प्रयाग अगाध्य बीणा में भी है लेकिन यहाँ कथा-तत्व के कारण कवि उन सभी अनुभवों का जोडन में सफन हा गया है और इसा कारण ‘अगाध्य बीणा में अनेय का विद्याम-जोडन भी अनकता है। सभी एक विभिन्न अनुभवों में बुनी हात पर भी मरघनात्मक अन्वित्रि के स्थापन का दाव इस कविता में नहीं

है। वैसे यह संरचनात्मक अन्विति अज्ञेय की प्रमुख विशेषता है जिसका कारण सभवतः यह भी रहा हो कि वे मूलतः 'लघुकविता' के कवि हैं। यह स्वयं उनकी भी मान्यता रही है - "छोटी कविता को महत्त्व भी देता हूँ। 'नात्रक के तीर' वाली बात ही नहीं है, यो भी मैं मानता हूँ कि भावना-प्रधान कविता छोटी ही हो सकती है, नहीं तो अपने भावों का पैराफ्रेज होने लगता है। 'जो घनीभूत पीडा थी मस्तक मे स्मृति-सी छायी' वह एक आँसू बनकर आए यहाँ तक तो ठीक है; किन्तु जब वरसात की झड़ी-सी वरसने लगती है तब वह शायद वही पड़ी नहीं रहती और घनीभूत तो भला रह ही कैसे सकती है! लघु कविताएँ भी होती हैं, हो सकती हैं, अच्छी भी हुई हैं, पर उनको कलात्मक एकता और गठन देने वाली चीज फिर दूसरी ही हो जाती है—भाव की सहति और तीव्रता नहीं। वह ढग दूसरा है और कहूँ कि मेरा नहीं है।" और स्वयं अज्ञेय-काव्य की यह विशेषता है कि वहाँ 'घनीभूत पीडा' एक बूँद में ही अन्तर्निहित होकर आती है इसकी परख उनकी कविता की भाषिक संरचना के आधार पर की जा सकती है।

वास्तव में भाषा ही एकमात्र माध्यम है जिसके द्वारा हम कवि की अनुभूति की गहराई और मौलिकता तक पहुँच पाते हैं। काव्यानुभूति भाषिक स्वरूप ही में हमारे सामने प्रस्तुत होती है—वल्कि स्वयं कवि भी भाषा के माध्यम से ही अनुभूति की सही पहचान कर पाता है। इसलिए अज्ञेय का यह मत असंगत नहीं लगता - "काव्य सबसे पहले शब्द है। और सबसे अन्त में भी यही बात बच जाती है कि काव्य शब्द है। सारे कवि-धर्म इसी परिभाषा से निःभूत होते हैं। शब्द का ज्ञान, शब्द की अर्थवत्ता की सही पकड़ ही कृतिकार को कृती बनाती है। ध्वनि, लय, छन्द आदि के सभी प्रश्न इसीमें से निकलते हैं और इसीमें विलय होते हैं। इतना ही नहीं सारे सामाजिक सन्दर्भ भी यही से निकलते हैं : इसीमें युग-संपृक्ति का और कृतिकार के सामाजिक उत्तरदायित्व का हल मिल सकता है।" इस प्रकार अज्ञेय की यह मान्यता स्पष्ट है कि मौलिक कला के नृजन के लिए शब्द का मौलिक अर्थ में प्रयोग करना आवश्यक है और सिर्फ

१ आत्मनेपद, पृ० ३१

२ तारसप्तक, पृ० ३०६

ईलियट का कथन है "जनकेलिए विचार अनुभव या वह उसकी संवेदना का परिष्कार करता था। जब एक कवि का मन अपने काय के लिए पूर्ण तथा सज्जित होता है वह लगातार पृथक् अनुभवा का विलयन करता रहता है, साधारण व्यक्ति का अनुभव अव्यवस्थित अनियंत्रित व उद्धित होता है। वह प्रेम करता है या स्पिनोज़ा पढ़ता है और इन दोनों अनुभवा का न तो कोई पारस्परिक संबंध होता है न टाइपराइटर के शार से या रसोई की गंध से, कवि के मन में ये अनुभव सदैव नया संपूर्णताओं की सृष्टि करते हैं।" इसी कारण अज्ञेय काव्य में विभिन्न अनुभवा को एक ही व्यापक सत्य से संबंधित करने के कई उदाहरण मिलते हैं। 'इंद्रधनु रोद हुए य की इतिहास की हवा' कविता इस प्रक्रिया का सफल उदाहरण है। विभिन्न अनुभवों का सगुम्फित रूप यहाँ प्रस्तुत है जिसे कवि ने एक व्यापक सत्य से जोड़कर दार्शनिक दीप्ति दी है। लेकिन जहाँ अज्ञेय ने विचार को सीधे अनुभूति रूप में प्रस्तुत करने का प्रयास किया है—वहाँ वे असफल ही रहे हैं। यही कारण है कि अज्ञेय की अधिकांश सभी कविताएँ कई बार वक्त-यात्मक अधिक लगती हैं। यह इस बात का भी प्रमाण है कि कवि दर्शन को अनुभूति में परिवर्तित नहीं करता—दर्शन उमकी संवेदना के रचाव में रहता है और इस प्रकार अनुभूति स्वयं ही दार्शनिक गरिमा से मंडित होती है, इसके विपरीत स्थिति में कवि विचार या दर्शन को अपनी संवेदना से छूना चाहता है जिसमें कई लक्ष्मि रहने लाजिमी है। अज्ञेय की कविता में ये लक्ष्मि कहीं नहीं मिलते—कुछ लंबी कविताओं को छोड़कर—जा कविता के स्तर पर निश्चित रूप से असफल है। यहाँ अज्ञेय की विचारणा का जानने में वे अवश्य हमारी सहायता करती हैं। अपनी अपेक्षाकृत सभी कविताओं में अज्ञेय द्वारा विभिन्न अनुभवों का प्रयोग कई बार हिटमन की सूची शैली (Catalogue style) का स्मरण करवाता है किन्तु अज्ञेय उस रूप में सफल नहीं हो पाए हैं। इस सूची शैली का प्रयोग 'असाध्य वीणा' में भी है लेकिन वहाँ कथा-तत्त्व के कारण कवि उन सभी अनुभवों को जोड़ने में सफल हो गया है और इसी कारण 'असाध्य वीणा' में अज्ञेय का विचार-कौशल भी झलकता है। सभी एव विभिन्न अनुभवों को जोड़ने पर भी सरचनात्मक अन्वित के स्थलन का दोष इस कविता में नहीं

है। वैसे यह संरचनात्मक अन्विति अज्ञेय की प्रमुख विशेषता है जिसका कारण संभवतः यह भी रहा हो कि वे मूलतः 'लघुकविता' के कवि हैं। यह स्वयं उनकी भी मान्यता रही है "छोटी कविता को महत्त्व भी देता हूँ। 'नावक के तीर' वाली बात ही नहीं है, यो भी मैं मानता हूँ कि भावना-प्रधान कविता छोटी ही हो सकती है, नहीं तो अपने भावों का पैराफ्रेज होने लगता है। 'जो घनीभूत पीडा थी मस्तक मे स्मृति-सी छायी' वह एक आँसू बनकर आए यहाँ तक तो ठीक है, किन्तु जब वरसात की झड़ी-सी वरसने लगती है तब वह शायद वही पड़ी नहीं रहती और घनीभूत तो भला रह ही कैसे सकती है ! लघु कविताएँ भी होती हैं, हो सकती हैं, अच्छी भी हुई हैं, पर उनको कलात्मक एकता और गठन देने वाली चीज फिर दूसरी ही हो जाती है—भाव की सहति और तीव्रता नहीं। वह ढंग दूसरा है और कहूँ कि बेरा नहीं है।"^१ और स्वयं अज्ञेय-काव्य की यह विशेषता है कि वहाँ 'घनीभूत पीडा' एक बूँद में ही अन्तर्निहित होकर आती है इसकी परख उनकी कविता की भाषिक संरचना के आधार पर की जा सकती है।

वास्तव में भाषा ही एकमात्र माध्यम है जिसके द्वारा हम कवि की अनुभूति की गहराई और मौलिकता तक पहुँच पाते हैं। काव्यानुभूति भाषिक स्वरूप ही में हमारे सामने प्रस्तुत होती है—वल्कि स्वयं कवि भी भाषा के माध्यम से ही अनुभूति की सही पहचान कर पाता है। इसलिए अज्ञेय का यह मत असंगत नहीं लगता . "काव्य सबसे पहले शब्द है। और सबसे अन्त में भी यही बात बच जाती है कि काव्य शब्द है। सारे कवि-धर्म इसी परिभाषा से निःसृत होते हैं। शब्द का ज्ञान, शब्द की अर्थवत्ता की सही पकड़ ही कृतिकार को कृती बनाती है। ध्वनि, लय, छन्द आदि के सभी प्रश्न इसीमें से निकलते हैं और इसीमें विलय होते हैं। इतना ही नहीं सारे सामाजिक सन्दर्भ भी यही से निकलते हैं . इसीमें युग-संपृक्ति का और कृतिकार के सामाजिक उत्तरदायित्व का हल मिल सकता है।"^२ इस प्रकार अज्ञेय की यह मान्यता स्पष्ट है कि मौलिक कला के सृजन के लिए शब्द का मौलिक अर्थ में प्रयोग करना आवश्यक है और सिर्फ

१ आत्मनेपद, पृ० ३१

२ तारसप्तक, पृ० ३०६

मौलिक ही क्या—ध्वनि लय, छन्द आदि के सभी कवि-कर्म उमक द्वारा मौलिक स्तर पर ही होते हैं क्योंकि काव्य में इन प्रग्ना का सम्बन्ध भी शब्द से ही है। इस प्रकार भाषा ही हमारे पास एकमात्र कसौटी है जिसके आधार पर किसी कृति की परख हा सकती है। और भाषा या शब्द को दिया गया यह नया संस्कार ही वस्तुतः भाषा की सजनशीलता है। इस विवेचन से एक निष्कर्ष यह भी निकलता है कि भाषा का अनुभूति से अलग नहीं किया जा सकता बल्कि हमारे समक्ष ता कविता रूप में जा कुछ प्रस्तुत होता है वह भाषा के माध्यम से अनुभूति की अभिव्यक्ति नहीं बल्कि अनुभूति का भाषा में रूपान्तरण है। यही कारण है कि भाषा की कर्मजोरी असमय कवि मानस की आर सन्नेत करती है। एक ही गद्द का प्रयोग जब दो कवि करते हैं और उनमें से एक सफल नहीं हो पाता तो वह शब्द की नहीं कवि की अगम्यता है कि उस गद्द की अथवत्ता की सही पकड़ नहीं है। इसी कारण जब अनेक कहते हैं कि शब्द ही कवि के सामाजिक उत्तरदायित्व का हत प्रस्तुत करते हैं तो वे अनुचित नहीं कहने क्योंकि शब्द की अथवत्ता की खोज में शब्द की ऐतिहासिक और अर्थ की सामाजिक परख दोनों निहित हैं और अथवान् शब्द का संबन्धन (सम्प्रेषण) हा ही नहीं सकता बिना युग-संपृक्ति के। जा कवि शब्द के संस्कार के प्रति मजबूत नहीं है (और जिस जीव का हर कर्म उसके संस्कार को बदलता है उस ही शब्द का प्रत्येक उपयोग उसे नया संस्कार देता है) वह अथवा शब्द का साधक नहीं है और मैं कहूंगा कि वह कवि नहीं है न होगा।^१ यहा यह भी स्पष्ट कर द कि गद्द के प्रति असजगता कवि की संवदना एवं अनुभूति को भी अथहीन करती है क्योंकि वह गद्द के माध्यम ही से तो अनुभूति को पकड़ता है। इस प्रकार शब्द की अथवत्ता की सही पकड़ ही से काव्यानुभूति की सही पकड़ है। यही कारण है कि भाषा का असजग प्रयोग कविता की संरचनात्मक अविति में बाधा उत्पन्न करता है और कविता सश्लिष्ट रचना है अत यह कभी कवि की अनुभूति एवं सौन्दर्य-बोध का भी खंडित करती है। भाषिक स्तर पर काव्य में खांचे नहा दियाइ देना इस बात का लक्षण है कि कविता में

अतरंग स्तर पर भी खाचे नहीं है।

अज्ञेय शब्द के समर्थ साधक है, अतः स्वाभाविक ही है कि उनकी कविता में हमें ये खाचे प्राप्त नहीं होते। कस से कम शब्दों में गहनतम व्यापक अर्थ को संप्रेषित करना अज्ञेय की अपनी विशिष्टता है। यह और कि इसमें उनकी कविता की सहजता भी कही समाप्त नहीं होती। यह स्वयं अज्ञेय की मान्यता के भी अनुकूल है "सही भाषा जब सहज भाषा हो जाए तभी वह वास्तव में सही है।" इसी सहजता के साथ अपनी अनुभूति के भाषिक रूपान्तरण में अज्ञेय सदैव सफल रहे हैं और इसी कारण कलात्मक अन्विति उनके काव्य की प्रमुख विशेषता है। अज्ञेय की 'सोन-मछली' कविता इस कथन का सुन्दरतम उदाहरण है

हम निहारते रूप
काँच के पीछे
हॉफ रही है मछली

रूप-तृषा भी
(और काँच के पीछे)
है जिजीविषा।^१

पूरी कविता में एक भी शब्द व्यर्थ या असंगत नहीं जान पड़ता। वस्तुतः इस सक्षिप्तता के ही कारण इस कविता का अर्थ-गाभीर्य सुरक्षित रह सका है और स्पष्ट लगता है कि किसी भी अरिरीक्त शब्द का प्रयोग इसके तनाव को शिथिल कर देता। यह भी स्पष्ट है कि "कविता के अभीप्सित प्रभाव में यहाँ विम्ब सहायक ही है वल्कि इस विम्ब के कारण ही कवि अपनी अनुभूति को मूर्त रूप में उपस्थित कर सका है और इस प्रकार इस बात की पुष्टि भी होती है कि विम्ब समर्थ कलाकार के हाथों महान कविता की गरिमा प्राप्त कर सकता है। अब अज्ञेय की एक ऐसी कविता का उदाहरण लें, जहाँ विम्ब-विधान नहीं है पर न तो सारचनात्मक अन्विति का ही अभाव है और न अर्थ-गाभीर्य का खलन ही

१ आत्मनेपद, पृ० १४६

२ अरी ओ कर्णा प्रभामय, पृ० ८२

साँप,
 तुम सभ्य तो हुए नहीं
 नगर में बसना
 भी तुम्हें नहीं आया
 एक बात पूछूँ—(उत्तर दोगे ?)
 तब कैसे सीखा डँसना—
 बिप कहाँ पाया ?^१

साधारण शब्दों द्वारा व्यंग्य की यह असाधारण सजना समय काव्य प्रतिभा का हाँकाय है। भाषा की सानेतिक्ता के ही कारण यह कविता अनुभूति की गहराई एवं तीव्रता को अन्तर्निहित किए हुए है और एक बार पढ़ने के बाद दुबारा पढ़ने पर तो कविता का प्रत्येक शब्द तीखे व्यंग्य की सृष्टि करता प्रतीत होता है। यही कारण है कि नगर बोध को लेकर लिखी गई अधिकांश कविताएँ इस कविता के आगे द्वितीय श्रेणी की लगती हैं। यह कविता इस बात का प्रमाण है कि बिम्ब विधान की सहायता के बिना भी अज्ञेय अभिधात्मक शब्दों में असाधारण अर्थ भर सकते हैं। 'कला मित ययिता का दूसरा नाम है' अज्ञेय की अधिकांश रचनाएँ इससे परे नहीं हैं।

उपयुक्त दोनों कविताएँ बिम्बात्मकता या अबिम्बात्मकता का ही नहीं एक ही कवि में भाषा के दो स्तरों का उद्घाटन भी करती हैं। वास्तव में अनुभूति के भाषिक रूपान्तरण की प्रक्रिया में स्वभावतः ही भाषा भी तदनु रूप आकार ही ग्रहण करती है—यही उसकी सजनशीलता है। अज्ञेय की संवेदना की तराश सवादात्मक होने का एक परिणाम यह भी हुआ है कि विविध प्रकार की स्थितियाँ अज्ञेय-काव्य में उद्घाटित होती हैं क्योंकि यह सवादात्मक संवेदना विविध स्तरों पर उद्घाटित होती है। अतः स्वाभाविक ही है कि अज्ञेय-काव्य में हम भाषा के कई स्तर प्राप्त होते हैं वल्कि भाषा के ये कई रूप ही अज्ञेय-काव्य को एकरसता से बचाते हैं और इस बात का प्रमाण देते हैं कि अज्ञेय विविध अनुभवा के कवि रहे हैं यद्यपि उनके मूल में वही सवादात्मक-संवेदना रही है। यही कारण है कि उनकी कविताओं में लोक भाषा के शब्दों का अनवरत प्रयोग भी मिलता

१ इन्दु रॉय हुए ये पृ० २६

है और शुद्ध शब्दों की बहुलता भी । कहीं उनके शब्द कड़ुए यथार्थ से संपृक्त लगते हैं और कहीं भाषा के ही आधार पर उन्हें रोमांटिक कहा गया है । लेकिन वस्तुस्थिति यही है कि अज्ञेय अनुभूति के अनुरूप ही भाषा का प्रयोग करते हैं । इसे कुछ उदाहरणों द्वारा अधिक स्पष्ट किया जा सकता है । लोक-भाषा के आधार पर अपनी काव्य-भाषा की निर्मिति अज्ञेय वस्तुतः उन्हीं स्थलों पर करते हैं जब कि उन्हें ग्राम-जीवन या लोक-जीवन से संबंधित कोई बात करनी हो । 'वागर और खादर' कविता में विणिष्ट एव लोकजन का भेद दिखाने के लिए वे लोक-भाषा के ही आधार पर अपना मुहावरा गढ़ते हैं :

खादर की नदी नहीं
 किसी की बपौती की
 पुरवे के हर घरवे को
 गंगा है अपनी कठौती की ।^१

यहां 'खादर', 'पुरवे', 'घरवे', 'कठौती' आदि शब्द ही स्पष्ट कर देते हैं कि कवि जो बात कहना चाहता है उसकी स्थिति कहीं ग्रामीण-जीवन में है । इसीके विपरीत जब अज्ञेय महानगर का चित्र प्रस्तुत करते हैं तो वही बोलचाल की भाषा का प्रयोग करते हुए भी नगर-भाषा को ही अपनाते हैं । लोक-जीवन के शब्दों को नहीं ।

क्या ? ये खेल-तमाशे, ये सिनेमाघर, ये थियेटर ?

रग-विरगी विजली द्वारा किए प्रचारित

द्रव्य जिन्हे वह कभी नहीं जानेगा ?

यह गलियों की नुक्कड़-नुक्कड़ पर पक्के पेशावघरो की सुविधा,

ये कचरा-पेटियाँ सुघड़, रगीन (आह

कचरे के लिए यहाँ कितना आकर्षण !) ?^२

इस कविता में अज्ञेय सिनेमाघर के लिए 'सनीमाघर' और थियेटर के लिए 'थेटर' शब्द का प्रयोग नहीं करते क्योंकि ये शब्द तुरन्त हमें महानगर से दूर लोक-जीवन से संपृक्त कर देते हैं । इसी तरह प्रेमिका को

१ बरी ओ करुणा प्रभामय, पृ० ४४

२ इन्द्रघनू रौं दे हुए ये, पृ० ५६

गम्भीर बनने समय अज्ञेय का स्वर रोमांटिक हो जाता है

तुम्हारी देह

मुझका वनन चम्प की कली है

दूर ही से

स्मरण ही में गद्य देती है।

(रूप स्पर्शातीत वह जिसकी सुनाई
बुहासे सी चेतना को मोह ले।)

तुम्हारे नन

पहले भार की दा ओस रूढ़ें है

अछूती ज्योतिमय

भीतर द्रवित।

(मानो विधाता के हृदय में

जग गयी हो भाप कृष्णा की अपरिमित।^१

'स्मरण ही में गद्य, सुनाई 'बुहासे सी चेतना को मोह ले 'ओस-बूद
भाप कृष्णा की आदि वाक्यांश भाषा की रोमांटिक बुनावट को प्रकट
करते हैं। इससे अलग अध्यात्म बोध की कविताओं में भाषा का भी अलग
ही स्वरूप देखने को मिलता है। प्रस्तुत उद्धरण में एक चिक्ना मौन
तपती वासनाएँ दाह खोती', 'खहीन ऋत' 'विजप्त आदि शब्द स्वयं
ही अध्यात्म बोध से संपन्न है

एक चिक्ना मौन

जिसमें मुखर-तपती वासनाएँ

दाह खोती

लीन होती है।

उसी में खहीन

तेरा

गूजता है छन्द

ऋत विजप्त होता है।^२

१ बाबरा अहरी पृ० ३५

२ आंगन के पार द्वार पृ ४३

स्पष्ट है कि उपर्युक्त चारो (या छहो) उद्धरणों की भाषा की मुद्रा अलग है जब कि ये सभी एक ही कवि की कविताएँ हैं। भाषा की मुद्रा की इस विविधता का कारण उसमें पूरित अनुभूति की मुद्रा ही है। इस दृष्टि से देखने पर तो अज्ञेय हमें और भी बड़े कवि लगते हैं क्योंकि भाषा के प्रति ऐसा खुलापन हमें कम ही कवियों में मिलता है। निराला की जीवन्तता का एक कारण भाषा के प्रति यह खुलापन ही था। लेकिन यह खुलापन निराला ने बाद में प्राप्त किया जब कि अज्ञेय इस ओर प्रारम्भ से ही सचेष्ट रहे।

भाषा के प्रति इस दृष्टि के ही कारण अज्ञेय कई स्थलों पर विभिन्न मिजाज के शब्दों का समन्वित प्रयोग भी कर जाते हैं और उनसे वाञ्छित अर्थ संप्रेषित करने में सफल हो पाते हैं। अलग मिजाज के इन शब्दों का प्रयोग एक ही सन्दर्भ में भी स्थानानुकूल ही करते हैं और संभवतः यही कारण है कि अज्ञेय के इस प्रकार के प्रयोग भी हमें चौकाते नहीं, विस्मित करते हैं और कवि के प्रति आश्चर्य ही नहीं।

हाँ, विस्मय-विभोर
 सब जैसे हैं, मैं भी हूँ
 मनोरग में मेरे भी वह आने वाली
 धान-भरी वाली सोनाली
 थिरक रही है . मैं भी आँचल
 तब पसार दूँगा जब गूँजेगी उसकी पद-पायल,
 मैं भी लूँगा वीन छीन
 कण दो कण जो भी हाथ लगे
 उस रसवन्ती की पुष्कल करुणा के ।^१

इस कविता में 'विस्मय-विभोर', 'मनोरग' और 'पुष्कल' आदि शब्दों को छोड़कर सारी भाषा साधारण वातचीत की ही है—वाल्कि 'वाली सोनाली', 'वीन छीन' आदि तो लोकभाषा के ही शब्द हैं। यह कवि की प्रतिभा ही है जो बिना-किसी असंगति के इन शब्दों का प्रयोग वह एक साथ कर गया है—भाषागत कोई अनौचित्य हमें यहाँ नहीं दिखाई देता। एक और उदाहरण ले—

१ बरी ओ करुणा प्रभामय, पृ० ५३-५४

वह तेजोमय है जहाँ,
 दीठ बेबस झुक जाती है,
 वाणी तो क्या सन्नाटे तक की गूँज
 वहाँ चुक जाती है ।
 शीतलता उसकी एक छुआन भर स
 सारे रोमांच शिलित कर देती है ।^१

यहाँ यह द्रष्टव्य है कि 'तेजोमय' के साथ 'दीठ' और 'बेबस' शब्द का प्रयोग केवल सगत ही नहीं वरन् अथपूण भी बन पड़ा है। यहाँ पर यदि इनके शुद्ध रूप 'दृष्टि' और 'विश' रखकर देखें तो न केवल लयात्मकता ही भग होती है वरन् अनुभूति का स्वरूप भी बृश्मि लगने लगता है। 'तेजोमय' के स्थान पर भी कोई दूसरा शब्द जस प्रभामय ज्यातिमय आदि 'तेज' शब्द में जा पौरुष का भाव है वह नहीं जगा पाता। इसी प्रकार हल्के स्पश का जो भाव छुआन शब्द में है उस अर्थ प्रकारसे व्यक्त नहीं किया जा सकता था। इसी वजन का एक शब्द परस भी है और उस प्रयोग से लयात्मकता भी भग नहीं होती, किन्तु परस शब्द का भाव 'रोमाटिक अधिक' है और उससे अभूत द्वारा स्पश का आभास होता है जबकि छुआन शब्द मूत के स्पश का बोध अधिक करवाता है। इससे यह प्रमाणित होता है कि कम उपयुक्त शब्द का प्रयोग अपने अर्थ की सीमा तक अनुभूति का स्वरूप भी बदल सकता है और तब स्वभावतः कविता के शेष जश व उस शब्द के बीच एक खाचा भासित होन लगता है। स्पष्टतः खाचे वाली यह कविता श्रेष्ठ कविता नहीं कही जा सकती। इस प्रकार हम देखते हैं कि कवि की शब्द चेतना ही उसकी काव्य चेतना का प्रमाण प्रस्तुत करती है। अनेय की कविता में सामान्यतः ऐसे खाचों का न मिलना इसी तथ्य की ओर इंगित करता है कि अज्ञेय की भाषिक चेतना अधिक सूक्ष्म गहरी एवं व्यापक है।

अनेय की इस सूक्ष्म शब्द चेतना का प्रभाव उनके काव्य विधा में मिलता है। विशेषतः उनके ध्वनि विध अत्यधिक सुन्दर बन पड़े हैं जयकि वय समय कवि अधिकांशतः ध्वनि का विध में रूपान्तरित नहीं कर पाते—मात्र विम्बाभास ही करवा पाते हैं। अनेय की शब्द चेतना सूक्ष्मतर

१ आंगन के पार द्वार पृ ५४

ध्वनियो को भी पकडती हे तथा उसकी विणिष्टता की सही पहचान भी वहा है। इसी कारण वे 'सिची छत से ओसकी तिप्-तिप्' और 'पत्तियो पर वर्षा-बूदो की पट-पट' तथा 'चोर पैर द्रुत धावित जल पछी की चाप' और 'थाप दादुर की चकित छलागो की', का अन्तर समझ सकते है। 'नयी बधू की सहमी-सी पायल-ध्वनि', 'लगर पर कसमसा रही नौका पर लहरो की अविराम थपक', 'चमरीधे की रँधी चाप'। 'कुलिया की कटी मेड से बहते जल की छल-छल', 'गड़रिए की अनमनी वासुरी', 'फेके हुए अखवार की सरसराहट', 'ग्वाले के कमण्डल की खडकन', आदि ध्वनि-विव अज्ञेय-काव्य मे प्रचुरता से मिलते है। गति-विम्ब के प्रस्तुतीकरण मे भी अज्ञेय इतने ही कुशल है .

फेन-झालरदार मखमली चादर पर मचलती
किरण-अप्सराएँ भारहीन पैरो से थिरकी —

×

×

×

हरियाली विछ गई तराई पर

घाटी की पगडडी

लजायी और ओट हुई—

पर चचला रह न सकी, फिर उझकी और झाँक गयी ।

छरहरे पेड की नयी रगीली फुनगी

आकाश के भाल पर जय-तिलक आँक गयी ।^१

यही कारण है कि ध्वनि एव गति के समान्वित विम्ब अज्ञेय की कविता मे बड़े सुन्दर वन पडे है। 'कुहरे मे छन कर आती पर्वती गाव के उत्सव-ढोलक की थाप', 'घरघराहट चट्टी बहिया की', 'रेतिले कगार का गिरना छपछडाप्', 'फुटकी की लहरिल उडान का मूक-गान की स्वर-लिपि-सा सज्ञा के पट पर अक जाना, पंछी की तीखी कूक का फरहरे-मढे शल्य-मा आसमान पर कुछ टाकना' आदि अज्ञेय की विम्ब-क्षमता का परिचय देते है। गति एवं ध्वनि के निम्नोक्त दो समन्वित विम्ब कवि की विम्ब-कल्प-के श्रेष्ठ उदाहरण है

बधी लीक पर रेले लादे माल

१ आंगन के पार द्वार, पृ० १५

वह तेजोमय है जहाँ,
 दीठ बेवस झुक जाती है,
 वाणी ता क्या सन्नाटे तक की गूँज
 बहा चुक जाती है ।
 शीतलता उसकी एक छुअन भर स
 सारे रोमाच शिलित कर देती है ।^१

यहाँ यह द्रष्टव्य है कि 'तेजोमय' क साथ 'दीठ' और 'बेवस' शब्द का प्रयोग केवल सगत ही नहीं बरन अथपूण भी बन पडा है। यहाँ पर यदि इनके शुद्ध रूप 'दृष्टि' और 'विवस' रखकर देखें तो न केवल लयात्मकता ही भंग होती है बरन अनुभूति का स्वरूप भी कृत्रिम लगने लगता है। तेजोमय के स्थान पर भी कोई दूसरा शब्द जैसे प्रभामय ज्योतिमय आदि, तेज' शब्द में जो पौष्ट्य का भाव है, वह नहीं जगा पाता। इसी प्रकार हल्के स्पश का जो भाव छुअन शब्द में है उसे अन्य प्रकारसे व्यक्त नहीं किया जा सकता था। इसी वजन का एक शब्द परस भी है और उस प्रयोग से लयात्मकता भी भंग नहीं होती किन्तु परस' शब्द का भाव रोमाटिक अधिक है और उससे अमूल्य द्वारा स्पश का आभास होता है जबकि छुअन शब्द मूल के स्पश का बोध अधिक करवाता है। इससे यह प्रमाणित होता है कि कम उपयुक्त शब्द का प्रयोग अपने अर्थ की सीमा तक अनुभूति का स्वरूप भी बदल सकता है और तब स्वभावतः कविता के शय अशय उस शब्द के बीच एक खाचा भासित हान लगता है। स्पष्टतः खाचे वाली यह कविता श्रेष्ठ कविता नहीं कही जा सकती। इस प्रकार हम देखते हैं कि कवि की शब्द चेतना ही उसकी काव्य चेतना का प्रमाण प्रस्तुत करती है। अज्ञेय की कविता में सामान्यतः एस खाचा का न मिलना इसी तथ्य की ओर इंगित करता है कि अज्ञेय की भाषिक चेतना अधिक सूक्ष्म गहरी एवं 'यापक' है।

अज्ञेय की इस सूक्ष्म शब्द चेतना का प्रभाव उनके काव्य बिंबों में मिलता है। बिंबोपन उनके ध्वनि बिंब अत्यधिक सुन्दर बन पड़े हैं जबकि कम समय कवि अधिकांशतः ध्वनि को बिंब में रूपान्तरित नहीं कर पाते—मात्र बिम्बाभास ही करवा पाते हैं। अज्ञेय की शब्द चेतना सूक्ष्मतर

१ अज्ञेय के पार द्वार पृ ५४

ध्वनियो को भी पकडती है तथा उसकी विशिष्टता की सही पहचान भी वहा है। इसी कारण वे 'सिंची छत से ओसकी तिप्-तिप्' और 'पत्तियो पर वर्षा-बूदो की पट-पट' तथा 'चोर पैर द्रुत धावित जल पछी की चाप' और 'थाप दादुर की चकित छलागो की', का अन्तर समझ सकते है। 'नयी वधू की सहमी-सी पायल-ध्वनि', 'लगर पर कसमसा रही नौका पर लहरो की अविराम थपक', 'चमरौवे की रँधी चाप'। 'कुलिया की कटी मेड से वहते जल की छल-छल', 'गडरिए की अनमनी वासुरी', 'फेके हुए अखवार की सरसराहट', 'ग्वाले के कमण्डल की खडकन', आदि ध्वनि-विंव अज्ञेय-काव्य मे प्रचुरता से मिलते हे। गति-विम्ब के प्रस्तुतीकरण मे भी अज्ञेय इतने ही कुशल है

फेन-झालरदार मखमली चादर पर मचलती
किरण-अप्सराएँ भारहीन पैरो से थिरकी —

×

×

>

हरियाली विछ गई तराई पर

घाटी की पगडडी

लजायी और ओट हुई—

पर चचला रह न सकी, फिर उझकी और झाँक गयी।

छरहरे पेड की नयी रगीली फुनगी

आकाश के भाल पर जय-तिलक आँक गयी।'

यही कारण हे कि ध्वनि एव गति के समान्वित विम्ब अज्ञेय की कविता मे वडे सुन्दर बन पडे है। 'कुहरे मे छन कर आती पर्वती गाव के उत्सव-ढोलक की थाप', 'घरघराहट चट्टी वहिया की', 'रेतीले कगार का गिरना छपछडाप्', 'फुटकी की लहरिल उडान का मूक-गान की स्वर-लिपि-सा सझा के पट पर अक जाना, पछी की तीखी कूक का फरहरे-मडे शत्य-सा आसमान पर कुछ टाकना' आदि अज्ञेय की विम्ब-क्षमता का परिचय देते है। गति एव ध्वनि के निम्नोक्त दो समन्वित विग्व कवि की विम्ब-कल्प के श्रेष्ठ उदाहरण है

वधी लीक पर रेले लादे माल

चिहुवती और रंभाती
अफराण डीगर मी ठिनती
रनता जाती है ।^१

इसी प्रकार घाट की टाप की छानि के चट्टमुखी विस्तार म घिरे घुम्नवार
क वढे का भाव अपनी छानि एव गति के साथ एग विम्ब म मून हा जाता
है

मेरे घोडे की टाप
चौखटा जडती जाती है
आगे के नदी ब्याम घाटी पवत क आस पास
में एक चित्र म
लिखा गया सा आगे बढता जाता हू ।^२

शब्द की इस सूक्ष्म चेतना क ही कारण अनेय जापानी हाइकू पद्धति को
आत्मसात् कर सके । उनके प्रकृति विम्ब यथाथवत् होत हुए भी गत्यात्म
कता से संपूक्त ६

यह पगडडी
चली लजीली
इधर उधर अटपटी चाल से नीचे को पर
बहा पहुच कर घाटी म—पिलखिला उठी ।^३

उनके विम्ब जीवन की आत्मीय अनुभूतिया को भी प्रेषित करने म सफल
होत है

पति सेवा रत माय
उक्षकता देख पराया चाद
लला कर ओट हो गई ।

×

×

×

धूप

—माँ की हसी के प्रतिविम्ब सी शिशु-बदन पर —

१ अरी ओ करुणा प्रभामय प० ४७

२ वही पृ० ६४

३ वही प० ६५

४ वही पृ ६७

हुई भासित

नए चीड़ो से कँटीली पार की गिरी-शृ खला पर ।^१

यदि केवल प्रकृति-चित्रण ही प्रस्तुत करना होता तो 'दूज का चाद' कविता को अज्ञेय सिर्फ एक पक्ति 'विस्तृत आँगन मे सहमा-सा एक दिया' मे ही प्रेषित कर सकते थे, लेकिन तब कविता मे वह अर्थ-गरिमा नही रह पाती जो प्रस्तुत रूप मे उसमे है .

मेरे छोटे घर-कुटीर का दिया

तुम्हारे मन्दिर के विस्तृत आँगन मे

सहमा-सा रख दिया गया ।^२

यहा 'मेरे तुम्हारे', 'छोटे-विस्तृत' और 'घर-कुटीर—मन्दिर' शब्दो के सपर्क से यह कविता 'दूज के चाँद' का विम्ब ही प्रस्तुत नही करती वरन् एक अध्यात्म-बोध से भी पूरित हो जाती है । अज्ञेय की इस शब्द-सामर्थ्य के और भी उदाहरण हैं जिससे अच्छी तरह प्रमाणित हो जाता है कि एक भी शब्द का शिथिल प्रयोग पूरी अनुभूति को कितना बदल सकता है :

तुम

वही थी .

किन्तु ढलती धूप का कुछ खेल था—

ढलती उमर के दाग उसने धो दिए थे ।

भूल थी

पर

वन गई पहचान

मैं भी स्मरण से

नहा आया ।^३

यहा 'नहा गया' या 'नहा लिया' का प्रयोग क्या उस आत्मीयता को जगा पाता जो 'नहा आया' मे है । इसी प्रकार .

साँस का पुतला हूँ मैं .

१ इन्द्रधनु रोंदे हुए थे, पृ० ८३

२. आँगन के पार द्वार, पृ० ७२

३ वही, पृ० २०

जरा से बधा है और
 मरण का न किया गया है
 पर एक जा प्यार है त उमा के द्वारा
 जीवनमुक्त भी किया गया है

म एक जा प्यार है न और विगत त — का प्रयोग त्रिग मागूमिदत
 की मूर्ति करता है उगत आगे गोग का पुता जरा-मरण आदि का
 गाभाय र्द-ना हना हा जाता है और तब वरि की आग की पकिया भी
 उनना ही रराभासि सगता है ।

गाल की दुवह गग को एन
 बीनुव भरा बाल-गन तीसना है ।'

गल की गी गूम अथ छायाप्रा स अनय का य आरमाय परिणय
 आय-नाय्य और उगत पाटा क बीन की आत्मोयना का विधान प्रस्तुत
 करता है ।

शब्द का कला ज्ञान के ता काव्य में प्रतीक का महत्त्व स्पष्ट ही है
 क्योंकि स्वयं शब्द की प्रवृत्ति भी स्वभावतः प्रतीकात्मक ही है । अतः
 जो बात काव्य में शब्द के त्रिग गता है एक सीमा तक प्रतीक के बारे में
 भी एगा ही कहा जा सकता है । शब्द की ही तरह प्रतीक भी पिस जात
 है—अज्ञेय की ही शब्दावली में कहता प्रतीका के दबता कूच' कर जात
 है—तब उह भी गया सस्कार देन की आवश्यकता हानी है । प्रत्येक समय
 कलाकार प्रतीका को भी माजता है । यही कारण है कि साहित्य के ह्रास
 शील युग में प्रतीक भी रूढ और जड हावर अपनी अथवत्ता छोने लगते
 हैं । अतः प्रत्येक समय कलाकार पुराने प्रतीका को नया सस्कार देता
 एव नए प्रतीका को गता है । मितव्ययिता कला का गुण है और प्रतीक
 का घम । अनय इस बात को भली प्रकार जानते हैं और इसी कारण वे
 सदैव प्रतीक सृष्टि पर बल देने रहे हैं । उनमें इस आग्रह के कारण ही
 कुछ समीक्षका ने उहे फ्राग के प्रतीकवादी आन्दोलन से जोडने की
 काशिश की है—जिसपर हम पहले ही विचार कर चुके हैं । अज्ञेय प्रतीक
 वादियों की तरह हर स्थिति में प्रत्यक्ष बणन को गहित नही मानते और

न उनके प्रतीक अवचेतन से सीधे निकलते चले आते हैं। अज्ञेय प्रतीक को जीवन और संस्कृति से जोड़कर देखते हैं अतः उनके काव्य में प्रतीक-सृष्टि सचेत स्तर पर हुई है।

अज्ञेय की सचेतना के विकास के समानान्तर ही उनके प्रतीकों में भी परिवर्तन एवं परिष्कार होता गया है। उनकी प्रारम्भिक रचनाओं में, जब अज्ञेय संक्रमणकालीन भारतीय मानस को अभिव्यक्ति दे रहे थे, घूम-फिर कर आने वाले प्रतीक हैं—बन्दी और शिशिर। जिस बन्दी को ये संबोधित करते हैं वह वस्तुतः राजनैतिक पराधीनता तथा सामाजिक वर्जनाओं में बद्ध तत्कालीन भारतीय ही है। इसी कारण अज्ञेय कहते हैं-

मैं तेरा कवि ! ओ कारा की बद्ध अवाध विकलते !

उर पीडा-निधि, पर आखो से आँसू नहीं निकलते ।'

अज्ञेय की कुछ प्रारम्भिक रचनाओं में, जो 'बन्दी-स्वप्न' उपशीर्षक से 'पूर्वा' में सगृहीत है, बन्दी के इस प्रतीक के माध्यम से ही विवशता और उससे उत्पन्न अवसाद का स्वर व्यक्त होता है

आज मैं कितना विवश हूँ बद्ध है मेरी भुजाएँ

प्राण पर आराधना की साध को कैसे भुलाएँ ?

कोठरी में तन भुके, मन विनत हो तेरे पदों में—

गीत मेरे घेर तुझको मूक हो, सुध भूल जाए !

हाय अब अभिमान के वे दिन गए हैं वीत मेरे—^१

इस अवसाद की ही अभिव्यक्ति अज्ञेय-काव्य में 'शिशिर' के माध्यम से हुई है। लेकिन यह 'शिशिर' अवसाद का ही नहीं, भविष्य के प्रति आशा-वादिता का भी प्रतीक बन जाता है।

मेरे प्राण सखा हो वस तुम एक, शिशिर !

—वैसी ही मेरे प्राणों में रहे अनवुझी आशा,

झिपती चाहे जावे, किन्तु न वुझने पावे।

.....

केवल भरे रहे, अस्फुट आंकाक्षाओं से—

१. पूर्वा, पृ० ५२

२. वही, पृ० ७२

भर रह, बस ! भरे रह हा फूट न पाए ।
 यह साक्षात् विफलता ही
 रह घुरी इस मन्त्री की
 जिस पर घूम रह है प्राण पाकर गाय तुम्हारा
 अरे ममदुःखा, महभागी आ वचिन प्राणगया,
 निशिर ।^१

इस साक्षात् विफलता के ही कारण अज्ञेय का उत्तरात्तर विकास जाना है
 जोर आकाशा इतनी प्रबल हो जाती है कि विपाद का दूर करके
 वही स्वतन्त्रता के लिए सचेष्ट हो उठता है । 'बन्नीगूह की खिडकी'
 कविता इस चप्टा की ही उपज है जिसमें बन्नी अपने रिपु को कारागार की
 खिडकी न खोलने की याचना भी करता-करता अचानक घायण कर देता
 है

नही ! झूठ धो वह निवलयता !
 भभक उठी अब वह विह्वलयता !
 खिडकी ? बंधन ? मँभल कि तेरा आगन डावाँडाल ।

मुखको बाँधे बडी-कडिया ?
 गिन तू अपने मुख की घडियाँ !
 मुझ जबाध के बन्नी-गूह की तू खिडकी मत खाल ।^२

इसी कारण 'बन्नी' अपने कवि से अधिकार में आलाक़दिलान को कहता है
 अब मीलित हैं मरी आँखें
 पर मैं सूय देख आया हूँ
 आज पडी हूँ कडिया पर मैं
 कभी भुवन भर में छाया हूँ
 उस जबाध जातुरता को कवि फिर तुम छेड जगा दो ।
 और यही से यह भी स्पष्ट हो जाता है कि अज्ञेय की यह स्वतन्त्रता
 सजनों-मुख है

१ पूर्वा प० ३८

२ बहा प० ५५

और परिष्कृत कर उस नदी के द्वीप के स्थान पर पवित्र का समर्पित दीप की आर उन्मुख करता है। इस सबध में भी चचा हा चुकी है।

अन्वय व परवर्ती काव्य में जो प्रतीक मिलते हैं, उनकी आन्तरिक संगति भी हारिल प्रतीक सबन्धी है। उड़ने की अदम्य लालसा रखने वाला हारिल तिलीप मछली में बदल जाता है। हारिल भी अस्तित्व का प्रतीक है और मछली भी। यही कारण है कि निम्नोक्ति का उद्धरण का स्वर एक ही है। हारिल के लिए कवि बहता है

काँप न, यद्यपि दसा दिशा में
तुझे गूँथ नभ पर रहा है
स्व न यद्यपि उपहास जगत् का
तुझ का पथ से टेर रहा है।^१

सबिन् हारिल के 'मछली में बदलते हा दसा दिशा से पर गूँथ नभ भी सागर में परिवर्तित हो जाता है

अब हमारा
जितना है सागर में नहा
हमारी मछली में है
सभी जिगा में सागर जिसका पर रहा है
हम उस नहीं
वह हमका टेर रहा है।^१

वामन में अन्वय में मछली का वर्द्ध प्रतीक अर्थों में ग्रहण किया है। इस कविनाम की मछली जगत् अपने अस्तित्व का प्रतीक है—उग अस्तित्व का जिसका अर्थ उमा में निहित है—वहा 'बाव व पीछे जगत् में हाफना मान मछली या हवा का बुलबुला भर पा मन का आतुर मछली जिजाविया का प्रतीक है। जीवन के क्षण में जो 'जिजाविया का प्रतीक है ज्ञान के क्षण में वहा मछली जानपणा का प्रतीक है और इस प्रकार जीवन का प्रतीक सागर भा न जान हुए ज्ञान का प्रतीक हा जाता है। इसी बात का दूसरे तरीके से स्पष्ट अभेय कथा है यदि हम सागर

१ सुभा १०१२२

२ अणु का कथना प्रकाशक व १९०

को हमारे न जाने हुए सब कुछ का प्रतीक मान ले, तो मछली उस प्रतीक का प्रतीक हो जाती है जिसके द्वारा कवि अज्ञात सत्य का अन्वेषण करता है।” इसी प्रकार एक कविता में ‘अपनी ही परछाई को भेद जाने वाली उजली मछली’ पूर्वग्रहरहित आत्मान्वेषण का प्रतीक बन जाती है :

वीध गया है सत्य मुझे वह
 वह उजली मछली है
 भेद गयी जो मेरी
 बहुत-बहुत पहचानी
 बहुत-बहुत अपनी यह
 बहुत पुरानी छाया ।^१

इसी प्रकार अज्ञेय-काव्य में ‘सागर’ जीवन का भी प्रतीक है और अज्ञात सत्य का भी। ‘उड़ चल हारिल’ की ऊपा परवर्ती अज्ञेय में मूर्य का स्वरूप ले लेती है और मूर्य की किरण अनुराग और अपनत्व का प्रतीक बन जाती है। यही कारण है कि जीवन के अथाह सागर में उछली एक बूद भी जिजीविषा का प्रतीक बन जाती है और ‘आलोक-दृष्टा अपनापन’ उसे ‘नश्वरता के दाग’ से मुक्त कर देता है। यहाँ मूरज वस्तुतः कुण्ठा-मुक्ति व आस्था का ही प्रतीक है जैसा कि ‘वावरा अहेरी’ कविता से भी स्पष्ट होता है :

वावरे अहेरी रे
 कुछ भी अवध्य नहीं तुझे, सब आखेट है :
 एक वस मेरे मन-विवर में दुवकी कर्लाम को
 दुवकी ही छोड़कर क्या तू चला जाएगा ?
 ला मैं खोल देता हूँ कपाट सारे
 मेरे इस खडर की गिरा-गिरा छेद दे
 आलोक की कनी से अपनी,
 गड सारा ढाह कर डह भर कर दे .
 विफल दिनों की तू कर्लाम पर आँज जा

१ आत्मनेपद, पृ० ४६

२ वरी वी करणा प्रभामद, पृ० ६५

मेरा भीष भीत जा

- कि मुता भेजू -

दुर्ग भीर मन म कृष्णराज उपर भूत

दुर्ग भिगात म मे कतर जात तरे

बादर भरी ।

जगा प्रचार जगा दुर्गिण गजन पाता का - पात है जगा विन्ध्या भनु
भूति का प्रसार कर जाती है

उह गर्द विन्ध्या

का ते फिर

धिर

हा गर्द गता ।^१

जग भ्रामुर्ति विन्ध्या म कवि क शक्तिगण का विनीतारण ही
दागुत गतर है

शब्द गण म विगत पत्नी रामा म द्रैग

पट कर गा जात है बीर

भायता रवहीता धरणी म

हाने का अकुरित अजान—

तब—जाने कब—

चिडिया ने ही कहा

कि चिडिया ।

चिडिया ने हा दता

बह चिडिया पी ।

चिडिया

चिडिया नहीं रही है तब से

मैं भी नहीं रहा मैं ।

कवि हैं !

कहना गय मुनना है, स्वर केवल सनाटा ।^१

१ बावरा अहरी, पृ० १६ १७

२ अटी ओ कृष्णा प्रमामय पृ० ७६

३ अंगन क पार द्वार पृ० ३२ ३३

इसी प्रकार 'मछली' का प्रतीक 'कितनी नावों में कितनी बार' में 'यात्री' के प्रतीक रूप में आता है। अलग दीखने पर भी दोनों का प्रतीकार्थ समान ही है। 'मछली' तैरने की प्रक्रिया से सागर को मापती है और यात्री निरन्तर चलता रहकर लेकिन अर्थ मछली की ही तरह यात्री के अस्तित्व में है।

तीर्थों को तेरी ही तित्तीर्षा गढती रही।

मन्दिरों में कहाँ कुछ होता है ?

तेरी ही गति वहाँ पूजा पर चढती रही,

वही है मन्दिर का ऐश्वर्य, वही श्रद्धा की भी,

मूर्ति की भी अर्थवत्ता।^१

इस प्रकार हम देखते हैं कि वन्दी, गिगिरि, हारिल, मछली, सागर, सूर्य, चिडिया, यात्री आदि प्रतीक अज्ञेय काव्य के प्रमुख प्रतीक हैं। उपमान-मूलक प्रतीक तो यत्र-तत्र बिखरे ही पड़े हैं। इस सब में यह ध्यातव्य है कि ये सभी प्रतीक सुपरिचित होते हुए भी सर्वाधिक मौलिक एवं साधारण लगते हुए भी असाधारण तौर पर व्यापक हैं। लोक-जीवन की सहजता के प्रति अज्ञेय का आग्रह इन प्रतीकों में भी झलकता है—अज्ञेय यदि पौराणिक प्रतीकों की ओर जाते तो यह संभव था कि इस सहजता को ऐतिहासिकता और दार्शनिकता की गरिमा ग्रस लेती। 'इतिहास की हवा' जैसी चिन्तन-परक रचनाओं में अज्ञेय इन प्रतीकों का प्रयोग भी करते हैं। दार्शनिक गरिमा इन प्रतीकों में भी है पर वह इन्हे ग्रस नहीं सकी है—दोनों ने एक-दूसरे को सवारा है। इस सब में यह भी स्पष्ट कर दे कि मात्र प्रतीक-विधान ही यथेष्ट नहीं है। प्रतीक के निर्वाह में थोड़ा-सा भी ढीलापन पूरी कविता की गठन को प्रभावित करता है। मछली के प्रतीक को लेकर अज्ञेय की दो कविताएँ एक ही प्रतीकार्थ को सप्रेषित करती हैं—लेकिन इनमें एक कविता 'रश्मि वाण' सफाई के आग्रह से युक्त होने के कारण अधिक स्पष्ट हो गई है और इस प्रकार अनुभूति की सहजता भी भंग होती है—वह अनुभूति की वजाय एक भाव को अधिक अभिव्यक्ति दे रही लगती है, जब कि दूसरी छोटी कविता 'जीवन-छाया' सक्षिप्ततम रूप में उसी अनुभूति

१ कितनी नावों में कितनी बार, पृ० ७०

को मरना पावना मरणा करनी है
 पुन पर मुना गंगा में रेग रहा हूँ
 अपनी परछाही
 सोत के निमल जल पर —
 तल पर भीतर
 नीच पयरीत रेतीले षल पर
 अरे, उस य पल पल
 भेद भेद जाती है
 कितनी उज्ज्वल
 रगारग मछलियाँ ।^१

वस्तुतः दूसरी कविता रश्मि वाण इस कविता की व्याख्या-सी लगती है और क्या यह सचमुच जाकस्मिक है कि पुस्तक में दूसरी कविता पहली के तुरत बाद छपी है ?^१ लेकिन अज्ञेय अपनी कविता को सशोधित करना भी जानत हैं। अरी जो कृष्णा प्रभामय की टेर रहा सागर कविता जब परिष्कृत हाकर अधिक सक्षिप्त रूप में होने का सागर शीघ्र से कितनी नावों में कितनी बार में आती है तो न कबल अधिक अच्छी कविता का प्रभाव देती या अज्ञेय की काव्यगत ईमानदारी का प्रमाण प्रस्तुत करती है वरन यह भी सिद्ध करती है कि शब्द-मयम समथ कवि का प्रमुख लक्षण है।

छन्द के क्षेत्र में भी अनेय की उपलब्धि यापक महत्त्व की रही है। उनकी लय चेतना पारपरिक छंदा के आधार पर किए गए प्रयोगों से लेकर नई भूमि का निर्माण करने तक विस्तृत है। माद्वेल मधुसूदन दत्त तथा निराला के प्रयोगों की प्रशंसा अज्ञेय निरन्तर करते रहते हैं। इस क्षेत्र में वे स्वयं भी इसी परम्परा में जाते हैं। छन्द को तोड़ने का काय प्रथम बार हिन्दी में निराला द्वारा सम्पन्न हुआ और इस दृष्टि से निराला की हिन्दी काव्य को यह बड़ी दान है। लेकिन यदि सूक्ष्म स्तर पर देखा जाए तो वसा ही महत्त्वपूर्ण काय इस क्षेत्र में अनेय ने किया है। छन्द का बन्द भग करते हुए भी निराला का मुक्त छन्द संगीत के प्रभाव से मुक्त नहीं हो सका

^१ अरी जो कृष्णा प्रभामय पृ ६१

स रही है और यदि कभी नया रहा तो इसका कारण कवि की अपना असमर्थता ही है।

यह वाक-नय माधारणीकरण का भी अधिक सहज बनाता है। मगीत के आधार पर नय के निर्माण में कवि मापन के अधिक निबट आ जाता है और गायक के लिए यह आवश्यक नहीं है कि श्रांता हा हा। दूसरी ओर, वाक-नय को ग्रहण करते ही कवि कुछ कहने के मूढ में आता है जिसके लिए किसी ग्राह्य की स्थिति अनिवाय है। इस प्रकार स्वभावतः कवि अनुभूति के मग्नेपण पर अधिक ध्यान दे पाता है। वाक-नय पर आधारित नयी कविता अपने पर लगाए गए इस आरोप का भी झुठलाती है कि यह मात्र पढ़ने के लिए है सुनने के लिए नहीं। वाक लय के कारण इसे बोलकर पढ़े या सुन बिना अनुभूति के अलगाव का सहो जायजा लिया ही नहीं जा सकता। इस प्रकार नयी कविता श्रय-काय की सीमा में भी आ जाती है। भाषा के ही आधार पर निर्मित होने के कारण यह आवश्यक भी है शब्द अधूरे है - क्योंकि उच्चारण मागते हैं। 'हा बोलकर पढ़ने से जिनका तात्पर्य सस्वर आलाप से हो उनकी तो चर्चा हा श्रय है। बौद्धिकता के कारण जो लोग इस श्रय नहीं मानते वे यह भूल जाते हैं कि यह उनकी अपनी अक्षमता का प्रमाण ही है—कभी-कभी कवि की सामर्थ्य का भी।

अज्ञेय की कविता 'वाक लय पर कितनी आधारित है यह उसे पढ़ कर ही जाना जा सकता है

हँसा खेत मर काका ठीक है।

होगा वही

लू बहेगी

पाला भी पड़ेगा

दुःख होगा ही।

किन्तु जब मरी छाती फाटकर अकुर एक पड़ेगा

और भाली गवभरी आस्या से निहारेगा

तब—उम एक मात्र क्षण में—

किन्तु काका, आप ने क्या कहें और...

नव-मर्जना में जो

अपने को होम कर होते हैं आनन्दमग्न

उनकी तो दृष्टि और होती है।'

यह कविता 'मरु और खेत' के बीच एक संवाद के रूप में है और खेत का यह संवाद नव-मर्जना की गणिता को ही नहीं वरन् मरु के प्रति व्यंग्य का भाव भी जगाता है। विरगम-चिह्नों के माध्यम से जिस 'वाक्-लय' की मृष्टि की गयी है, वह अन्यथा संभव नहीं है। इस लय के निर्माण में अज्ञेय कई दफा तुक का फायदा भी उठाते हैं—लेकिन उसने अनुसूति की मौलिकता पर कोई प्रभाव नहीं पड़ता।

सबरे उठा तो धूप खिचकर छा गयी थी

और एक चिड़िया अभी-अभी गा गयी थी

मैंने धूप से कहा. मुझे थोड़ी गरमायी दोगी उधार ?

चिड़िया ने कहा. थोड़ी मिठास उधार दोगी ?

मैंने घाम की पत्ती से पूछा : तनिक हरियाली दोगी

तितके की नोक भर ?

शंखपुष्पी से पूछा : उजान दोगी—

किरण की ओक भर ?

मैंने हवा से माँगा ! थोड़ा खुन्दापन—बस एक प्रज्वाम

तहर से . एक रोम की सिहरन भर उल्लाम ।'

यहाँ 'छा गयी थी—गा गयी थी' 'नोक भर', ओक-भरे 'प्रज्वाम—

उल्लाम' आदि अपने सम्पर्क से 'वाक्-लय' के सौन्दर्य को द्विगुणित करते हैं।

'तुक' के प्रयोग से भी अज्ञेय कितने कुशल हैं इसका पता भी इसी उद्धरण से

लग जाता है। तीसरी और चौथी पंक्ति में भी अज्ञेय यदि चाहते तो

'उधार' शब्द द्वारा तुकोत्पन्न लय का निर्माण कर सकते थे पर यहाँ दोनों

पंक्तियों के अन्त में 'उधार' का प्रयुक्त होना अचरना, अतः कवि ने इसे

टाल दिया है।

१. उल्घट्ट रीति दृष्ट से, पृ० २३-२४

२. गिनती गायों में तिनती वार, पृ० १

जमी प्रारंभ जगत् का समय म तात्पर्य तत्र भी कई दफा मिलता है और यह गिद्ध बन जाना है कि जगत् प्रत्यक्ष उपकरण का प्रयोग मही जीव महज रूप म करता जाता है और फिर नाटकीयता ता यमे भी वास्तव्य का एक विविष्ट गुण है

एक दिन महंगा

मूर्ख निरन्ता

जरे क्षितिज पर नहीं

नगर के चौर

धूप बरसी

पर अतिरिक्त स नहीं

पटी मिट्टी मे ।^१

असाध्य वीणा का ता प्रारंभ ही नाटकीय है—इसलिए भी कि वहाँ क्या का प्रभाव उत्पन्न करने के लिए यह आवश्यक भी है

जा गए प्रियवद ! केशववली ! गुफा गेह !

राजा न आसन दिया । कहा

'वृत्तवृत्त्य हुआ मैं तात ! पधारो जाप ।

भरोसा है अब मुझको

साध आज मेरे जीवन की पूरी होगी ।

लघु सकेत समझ राजा का

गण दौड़े । लाये असाध्य वीणा,

साधक के आगे रख उसको, हट गए ।

सभा की उत्सुक आँखें

एक बार वीणा को लख टिक गयी

प्रियवद के चेहरे पर ।^२

जनेय की लय अनुभूति से कितनी संपृक्त है इसका कुछ 'यावहारिक' विश्लेषण यहाँ उपयुक्त होगा

जीवन ! वह अब भी है

१ अरी ओ करुणा प्रभामय पृ० ११४

२ वही पृ ३

विकिरित प्रकाश की किरणे
 रग-विरगी
 अनथक नाच रही कँच-टुकड़े के
 हर स्तर पर ।

इस उद्धरण में पाचो ही पक्तियों में लय का मोड़ साफ़ दीखता है—और वह इसीलिए है कि अज्ञेय कुछ विशिष्ट शब्दों पर जोर देना चाहते हैं अतः लय का निर्माण भी उन्हीं शब्दों के आधार पर हुआ है। 'विकिरित प्रकाश की किरणे रग-विरगी' एक ही पक्ति में लिखा जा सकता था लेकिन तब 'रग-विरगी' शब्द पर अपेक्षित जोर नहीं दिया जा पाता क्योंकि यह शब्द पक्ति के स्वाभाविक प्रवाह में आता, विशिष्ट तौर पर नहीं। लेकिन अज्ञेय इसपर जोर देकर जीवन के बहुरंगी रूप पर जोर दे रहे होते हैं। यही प्रभाव अन्तिम पक्ति 'हर स्तर पर' उत्पन्न करती है, चौथी पक्ति के साथ ही इसे रख देने पर भी लय का निर्वाह तो दूसरे रूप में होता ही पर मौजूदा रूप में इच्छित प्रभाव पैदा करने में जो योग इस पक्ति का है वह नहीं रहता। इसी कविता में अज्ञेय आगे लिखते हैं :

सतहे—सतहे—
 सब फेक रही हैं लौट-लौट
 वह कौध
 जिसे हम भर न रख सके
 प्याले में
 छिछली उथली घनी चौध से अन्ध
 घूमते हैं हम
 अपने रचे हुए
 मायावी उजियाले में ।^१

यहाँ की प्रत्येक पक्ति में लय का सोद्देश्य मोड़ है—'वह कौध', 'प्याले में', 'घूमते हैं हम', 'अपने रचे हुए' आदि पक्तियों पर जोर देकर लयात्मक विशिष्टता के माध्यम से इन शब्दों से विशिष्ट अर्थ ध्वनित करने का प्रयास किया गया है। 'प्याले में' और 'उजियाले में' की एक-सी ध्वनि की

१ अरी ओ करुणा प्रभामय, पृ० ३०-३१

आवृत्ति व प्रयोग स कवि 'धूमते है हम' की प्रक्रिया का भी लयात्मक स्तर पर उद्घाटित करता है । धूप' का एक सुन्दर विन्ध्य अज्ञेय दान है

सूप-सूप भर

धूप-वनक

यह स्ने नभ म गयी बिछर,

चौघाया

बीन रहा है

उस अवेला एक कुरर ।^१

इस छोटी सी कविता को इसकी पवित्रयो से ध्वनित लय के आधार पर न पडा जाकर यदि तीव्रगति से पढा जाए ता जो भाव जाग्रत होता है वह ता पूर्ण कविता का 'याकरणसम्मत गद्य म लिख लेने पर भी हो ही जाता है । किंतु प्रत्येक पक्ति पर लय की यति देते हुए पढें तो मात्रम हागा कि धूप-वनक के बिछरने तथा चौघाये कुरर द्वारा उस बीनन के भाव का मूल करने म लय का याग कम नहीं है ।

इन उद्धरणों से यह स्पष्ट हो जाता है कि लय में भी अथ उद्घाटन की क्षमता होती है—लेकिन यह तभी होता है जब वाक्य लय के आधार पर काय लय का निर्माण किया जाए । वस्तुतः जिस शब्द पर जोर देना आवश्यक होता है उसका अनुसार ही लयकी यति निर्धारित होती है । उसका बिना भी लय का निर्माण ता हा सकता है लेकिन तब शब्द और लय का सामास्य नहा बटता और उससे निश्चय ही कविता की अथ गरिमा प्रभावित होती है । अथ इस बात के प्रति सचेत है कि लय का निर्माण का आधार शब्द हो—और उस प्रकार प्रकारान्तर से लय का आधार भी अनुभूति ही हा जाती है । अथया संगीत व आधार पर लय के निर्माण म शब्द की जवहलना का खतरा बना रह सकता है क्योंकि वहा लय व अनुभूति शब्द का चुनाव होता है जा निश्चय ही अनुभूति के स्वल्प का प्रभावित करेगा । लेकिन शब्द व आधार पर लय का निर्माण अनुभूति के गप्रेषण म अधिक महत्वका हागा क्योंकि तभी शब्द और लय दाना का स्वल्प अनुभूति व अन्तर्गत व अनुभूति रूपागा । वाक्य म लय के इस मन्त्र को

१ अथी ओ कुरर प्रभासन १० ६२

अज्ञेय भली प्रकार जानते हैं और उनकी कविता में शब्द और लय एक-दूजे में घुल-मिल जाते हैं। इसी कारण अज्ञेय अपनी अनुभूति को मौलिक स्वरूप में प्रेषित कर पाते हैं। लय के प्रति अज्ञेय कितने सचेत हैं इसका पता तो सिर्फ इसी बात से लग जाता है कि उनकी लम्बी कविताओं में चिन्तनपरकता के कारण लय का धीमा व सीधा विस्तार स्पष्ट दीखता है जब कि तीव्र अनुभूति वाली लघु कविताएँ छोटी पक्तियों के आधार पर निर्मित हुई हैं जिनमें लय की तरंगमय गत्यात्मकता (Alternate Currents) अधिक मुखर है।

ऐसा नहीं है कि अज्ञेय की लय में सगीतात्मकता ही नहीं। स्थानानुकूल वह भी वहाँ है लेकिन सगीत के आग्रह से नहीं—अनुभूति के वैसे ही मिजाज के कारण। 'आशी', 'ओ पिया पानी बरसा', 'कतकी पूनो', 'काँगड़े की छोरिया', 'चातक पिड बोलो' आदि कविताओं में लोकगीतात्मकता के आधार पर लय का निर्माण हुआ है।

इस प्रकार स्पष्ट है कि वातचीत की लय ही मूलतः अज्ञेय की काव्य-लय का आधार है, यद्यपि किसी भी बड़े कलाकार की भाँति उनका भी आग्रह यहाँ आत्यन्तिक नहीं है। सदभर्निकूल वे अपनी लय का स्वरूप दूसरे तत्वों पर भी निर्धारित करते हैं—पर मूल आधार की उपेक्षा कही नहीं है। 'क्योंकि' और 'इसीलिए' का प्रयोग अज्ञेय-काव्य में अधिक मिलने का कारण भी यही 'वाक्-लय' है क्योंकि इसमें वार्तालाप का अन्दाज अधिक रहता है, यद्यपि यह प्रयोग कहीं-कहीं अखरता भी है। यह 'वाक्-लय' अज्ञेय की संवेदना के भी अनुकूल ही है क्योंकि अज्ञेय की संवेदना की तराश भी मूलतः सवादात्मक ही है।

'वाक्-लय' के ही कारण अज्ञेय की अधिकांश कविताएँ पाठक या श्रोता के मन में एक सुन्दर प्रतिमा का भास करवाती हैं। निराला और प्रसाद की भाँति अज्ञेय की कविता का सौंदर्य उन्मुक्त झरने या नदी के प्रवाह का सौंदर्य नहीं—वह छोटी-छोटी सुरम्य पहाड़ियों के बीच घिरी किसी निर्मल झील का आवेगरहित सौंदर्य है। यही कारण है कि अज्ञेय की कविता के प्रवाह में हम आँखें मूँदकर बहते नहीं क्योंकि वहाँ छायावादी या उत्तर-छायावादी काव्य की सिम्फनी नहीं—सिम्फनी का कुछ आनन्द तो बिना समझे भी लिया ही जा सकता है। अज्ञेय की कविता का सौंदर्य

प्रतिभा का सौंदर्य है जिगका आनन्द लेन क लिए बना-पारणा की प्रतिभा हानी आवश्यक है । श्री साहा की एक कविता है

सचमुच जब मैं बातें कर रहा था
तब तुम भी नहीं थे—
य शब्द थ
जा मुझे तरागत चल जा रह थ
और तब मैं तुम्ह नहीं, खुद का भा नहा
उम तीसर का दर रहा था
जो अक्सर मरा मृत्यु के भीतर स
अनायास उद्भूत हान लगता है ।
और जब तक मैं बालता रहा
कलाकृति की तरह
वह निर्मित हाता रहा
फिर जब मैं चुप हा गया
बाजीगर की गेंदा की तरह
वह लुज-पुज
न जाने किस खोखल मे समा गया ।

जनय की कविता पढते समय शब्द हमको यू ही तरागते चले जात है—
कलाकृति की तरह कुछ निर्मित होता रहना है और फिर खोखल न नही,
हमार ब्यक्तित्व न समा जाता है ।

ऐतिहासिक दाय का वहन

अज्ञेय की कविता पर मुख्यतः तीन आरोप लगाए जाते हैं (१) अज्ञेय का कवि भारतीय नहीं है, (२) अज्ञेय आधुनिक नहीं हैं—ये दो आरोप अधिकांश समीक्षकों द्वारा लगाए गए हैं। (३) तीसरा आरोप डा० देवराज का है कि 'अज्ञेय की काव्य-साधना में नयी, ममन्वित, जीवन-दृष्टि को पाने का सचेत प्रयत्न नहीं है।' अज्ञेय की काव्य-संवेदना के विकास के अध्ययन एवं उसके स्वरूप विश्लेषण के पश्चात् ये तीनों आरोप उचित नहीं प्रतीत होते।

भारतीय न होने का आरोप अज्ञेय पर प्रारम्भ से ही लगता रहा है, जब कि वास्तविकता यह है कि आधुनिक कविता में अज्ञेय भारतीय परम्परा की विभिन्न कड़ी बनते हैं। अज्ञेय की संवेदना के रचाव को समझने की चेष्टा में उनपर पड़ने वाले विदेशी प्रभावों का लेखा-जोखा हमने भी किया है, लेकिन प्रभावित होने का अर्थ अपने मूल व्यक्तित्व को विकसित एवं सम्पन्न करना होता है, उससे कटना नहीं। अज्ञेय ने भी यह प्रभाव उन्हीं अर्थ में ग्रहण किया है। रवीन्द्र ने प्रभावित अज्ञेय की मानववादी संवेदना ने आगे जिन स्रोतों में भी प्रभाव ग्रहण किया है, वे भारतीय मनीषा के अनुकूल ही हैं—उनके विरोधी तो नहीं हैं। प्रायद्वि और विज्ञान के प्रभाव पर देशी-विदेशी का अंतर जिन लोगों में लगाया वे यन्तु, भूल पर भेदगोकिविज्ञान तो स्वभावतः ही नाश्वर्यहीन होता है—

उस देवबद्ध करना उसकी प्रकृति के ही अनुकूल नहीं है। मानवेन्द्रनाथ राय का बुनियादी मानववाद भी अन्त में भारतीय संस्कारों के अनुकूल ही है। जोर फिर स्वयं मानवेन्द्रनाथ राय को भी अन्तर्गत नहीं कहा जा सकता क्योंकि उनका दशन अरविन्द गांधी और समकालीन भारतीय मनोविज्ञान का विरोधी नहीं पूरक ही है।¹ औपनिषदिक एव बौद्ध की अन्तर्गतता का ता प्रश्न ही नहीं उठता। अतः बात सन् १९५० ईसाई जोर अस्तित्ववादी प्रभाव तक ही सीमित रह जाती है। ईसा के कल्प सहन तथा दान (Grace) की धारणा का अज्ञान पर जो प्रभाव पड़ा वह अस्वाभाविक नहीं कहा जा सकता क्योंकि बुद्ध और उसकी विचार धारा से परिचित विद्वान् ज्ञान में स्पष्ट समानता देगे सकें हैं। कुछ दार्शनिकों का यह भी मानना है कि स्वयं ईसाइयत के विकास में भी बौद्ध प्रभाव न दायी दिया है। और मभवतः यही कारण है कि अज्ञान बौद्ध के मन्तव्य और यास्यग के Transcendent में समन्वय कर गये। यह विरोधाभास संभव सकता है क्योंकि यास्यग का Transcendent तो परम अस्तित्व है जो पार्थिव के माध्यम में भी अभिव्यक्त होता है जब कि बौद्ध के मन्तव्य की परिवर्त्यता में मन्तव्य का निराधार है। पर बन्तुन एका ही नहीं। डा० राधाकृष्णन् के मतानुसार बौद्ध के मन्तव्य का अर्थ धार्मिक स्तर पर निराधार का हीन रूप भी भावार्थक स्तर पर मन्तव्य में मन्तव्य है।² और पार्थिव का अस्तित्व न करने पर यास्यग के Transcendent तथा और निराधार बन्तुन में कोई निराधार नहीं रह जाता।

पहुँचने के लिए उन्हें दो महायुद्धों की, दूसरे महायुद्ध में पराजय और विना लड़े हथियार डाल देने के अपमान की आत्मग्लानि की जरूरत पर पड़ी। अपने को हीन, अरक्षित, असहाय और पतित पहचानकर ही उन्होंने इस स्वाद का मूल्य जाना। क्योंकि वे इतिहास-जीवी थे, इतिहास-बोध से बँधे हुए थे। लेकिन भारत की पौराणिक गाथा सदियों से इस बात को पहचानती है। कमल-पत्र पर ओस की बूद की नश्वरता का सौन्दर्य अस्तित्व के कुँएँ में लटकते हुए जीवन के मधु-विंदु का स्वाद-माधुर्य, हमारे लिए सुपरिचित ही नहीं, चिरपरिचित बात है, क्योंकि हमारी प्रतिभा सीधे वहाँ तक पहुँचती है।”

अज्ञेय भारतीय सस्कृति से कितने गहरे स्तर पर संपृक्त है, हमारे सास्कृतिक अनुपगो के प्रति उनका अनुराग इसका प्रमाण है। इससे इस बात का भी पता चलता है कि अज्ञेय ने विदेशी प्रभाव को भी भारतीय सद्वर्ध में ही ग्रहण किया है। तभी उनका कवि स्वयं को तीर्थ-यात्री समझ पाता है और उनकी अनुभूति एक सस्कारी भारतीय की अनुभूति लगती है

यह सूरज का जपा फूल

नैवेद्य चढ चला

सागर हाथो

अवा तिमिरमयी को

रुको साँस भर

फिर मैं यह पूजा-क्षण

तुमको दे दूँगा।^१

हाँ, जो लोग बंद कमरे में ही रहना चाहते हों, उन्हें तो सभवतः गांधी भी अभारतीय ही लगे क्योंकि रस्किन, टॉलस्टॉय, थोरो, तथा ‘सरमन ऑफ दी माऊट’ से प्रभावित होने वाला भला भारतीय कैसे रह सकता है।

अज्ञेय पर दूसरा आरोप आधुनिक न होने का है। आधुनिकता जिन आलोचकों के लिए एक मूल्य है—जिसका स्वरूप-निर्धारण उन्होंने अपनी

१ कल्पना; १६८, पृ०११

२ कितनी नावों में कितनी बार, पृ० ४

रुचि एवं सामर्थ्य के आधार पर कर रखा है—अज्ञेय यदि उह आधुनिक न लगे तो आश्चर्य की बात नहीं। इसी प्रकार जो लोग अनाम्या, कुण्ठा, या महानगरीय जीवन को ही आधुनिकता मानत है और इस रूप में जिनके लिए आधुनिकता प्रकारान्तर में मूल्य ही है उनके लिए भी यह सोचना स्वाभाविक ही है क्योंकि अज्ञेय ऐसे समीक्षकों द्वारा कल्पित आधुनिकता की सीमा में नहीं आते। वस्तुतः यह सारा भ्रम दा बातों के कारण है आधुनिकता का मूल्य मान लेना और अज्ञेय के अज्ञान को न समझ पाना।

आधुनिकता कोई निश्चित मूल्य नहीं है और न यह सदैव अनाध्यात्मिक एवं धर्म विरोधी ही है। यह वस्तुतः व्यक्ति के स्वतन्त्र विवेक के प्रयोग के अधिकार का प्रश्न है। दूसरे शब्दों में कहें तो आधुनिकता वह दृष्टिकोण है जो किसी भी पूर्व निर्धारित मूल्य को धोपने के विरुद्ध है और व्यक्ति के अपने विवेक की कमौटी पर प्रत्येक मूल्य की परत पर बल देता है। अतः निश्चय ही स्वयं आधुनिकता तो कोई मूल्य ही नहीं सकती। इस प्रकार हम देखते हैं कि आधुनिकता सभी मूल्यों के केंद्र में व्यक्ति के विवेक का रखती है। इस प्रकार प्रत्येक मूल्य व्यक्ति-सापेक्ष है—एसा व्यक्ति जो विवेकशील है।

इस प्रकार आधुनिकता व्यक्ति-केन्द्रित दृष्टिकोण है अधिक गहरे जाकर देखें तो मानव-केन्द्रित दृष्टिकोण। यहाँ किसी मानवतर अस्तित्व को सिद्ध-असिद्ध करने का प्रश्न नहीं है। इसी कारण हम उन सभी विचारकों का आधुनिक मानकर चलते हैं जिनकी समस्या का केंद्र मानव है—जिनकी समस्या मानव की समस्या है—चाहे उनके समाधान कभी कभी एक-दूसरे के विरोधी भी क्या न हों। इसीलिए एक आर माक्स सात्र और बर्टेंड रसेन आधुनिक हैं तो दूसरी आर गाधी, मास्पस, बुचर और अरविन्द भी आधुनिक विचारकों की श्रेणी में आते हैं। यही कारण है कि डा० एच० सारन्स बनाइ डाँ, टी०एस० ईलियट थोटस आर्नेजोर स्पेण्डर भिन्नता गवत हुए भी आधुनिकता हैं ही क्योंकि चाहे उनके समाधान अलग-अलग रहे हों पर सबका केंद्र मानव ही है।

आधुनिकता की इस धारणा के आधार पर देखें तो अज्ञेय अनाधुनिक नहीं लगते। बल्कि आधुनिकता की इस धारणा के प्रति वह सचेत भा है

“विज्ञान ने नैतिकता को ईश्वर-परक न मानकर मानव-सापेक्ष मान लिया है, मानव की उसकी परिकल्पना चाहे कितनी भी विस्तीर्ण हो।”^१ इस प्रकार ससार का मानदंड मनुष्य को मानते ही हमारी नैतिकता के आधार में बहुत-से अवश्यम्भावी परिवर्तन होने लगते हैं...नैतिकता की भावना बदलने का पहला कारण है धर्म-भावना का अथवा ईश्वर की परिकल्पना का रूप-परिवर्तन, जिसके कारण सृष्टि का या कम से कम मानव के उससे सवध का केन्द्र ईश्वर न रहकर स्वयं मनुष्य हो गया है।^२ और स्वयं अज्ञेय की सवेदना का मूल केन्द्र मानव ही है—जीता-जागता पार्थिव मानव। यही कारण है कि पार्थिव सत्ता का अस्वीकार अज्ञेय में कही नहीं है वल्कि पार्थिव उनके लिए आनन्द का माध्यम बन जाता है। ‘नदी के द्वीप’ अज्ञेय का मानवीय सवधो पर लिखा गया उपन्यास है, जिसमें उसकी सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण पात्र रेखा के माध्यम से अज्ञेय कहते हैं “मानव और मानव का सहज भाव से साक्षात्—वही हमारा मानव-जीवन से भी और मानवता के जीवन से एक मात्र सपर्क हो सकता है। नहीं तो मानवता—यानी हमारी कल्पना—एक विशाल मरुभूमि है।”^३ हमारे युग में मानव और मानव का पारस्परिक सवध यात्रिकता से उत्पन्न कितनी अहम् मनोवैज्ञानिक समस्या है—इसका विश्लेषण एरिक फ्रॉम ने ‘द सेन सोसाइटी’ में कुशलतापूर्वक किया है, जिसे यहाँ दुहराना अनावश्यक-सा ही है। मानव और मानव की यह सवध—चेतना अज्ञेय-काव्य में अधिक विस्तृत अर्थमें ‘मम’ और ‘ममेतर’ की सवध-चेतना है। यह ‘मम’ तो मानव है ही, ‘ममेतर’ में भी मानव का वहिष्कार नहीं है—वल्कि मानवसमेत सारा परिवेश ही ‘ममेतर’ है। इसी कारण अज्ञेय का आध्यात्मिक ‘तू’ भी मानव एव वस्तु-जगत् में ही अभिव्यक्त होता है और उसीके माध्यम से अज्ञेय न केवल आध्यात्मिक ‘तू’ तक पहुँचते हैं वरन् अपने को भी पहचानते हैं और तभी ‘ममेतर’ के प्रति कृतज्ञता भी अनुभव करते हैं। यहाँ यह भी ध्यातव्य है कि अज्ञेय की आध्यात्मिक अनुभूति सहज साक्षात् की ही अनुभूति है वहाँ आध्यात्मिक सत्ता में व्यक्ति का

१ हिन्दी साहित्य एक आधुनिक परिदृश्य, पृ० १६

२ नदी के द्वीप, पृ० ७४

विलीनीकरण नहीं—व्यक्ति और आध्यात्मिक सत्ता के वाच सवाद विधान है। इस विद्वान में मानव का स्वतंत्र अस्तित्व बना रहता है। यही कारण है कि अनेय काय में 'मैं' और 'तू' का बोध स्पष्ट बना रहता है।

हा, जो लाग वैज्ञानिक निश्चयवाद के नाम पर आध्यात्मिकता का विरोध इसलिये करना चाह कि उसका प्रत्यक्ष रूप निधारण नहीं किया जा सकता वे सभवत जब विज्ञान में भी सदाह करेंगे क्याकि भौतिक विज्ञान की सारी प्रक्रिया जिस जणु पर आधारित है, उसीका स्पष्ट निरूपण स्वयं विज्ञान भी नहीं कर पा रहा है और न क्रिस्टल के तत्व को ही समझ पाया है जिसके परिणामस्वरूप स्वयं अनेय के ही शब्दों में 'वैज्ञानिक का यात्रिक चिन्तन भी सदिग्ध हो गया और एक नये प्रकार के अनिश्चय न जन्म लिया।' इसके अनिश्चित, आध्यात्मिकता के कारण अनेय को अनाधुनिक मानने वाले समाक्षक गांधी, अरविन्द याम्पस आदि चिन्तकों तथा ईलियट (जिसका रज्ञान स्पष्टत कथालिक संप्रदाय की आर था) हापकिंस (जिसकी कविताएँ धार्मिक स्वर में अनुपाणित हैं एवं जो स्वयं पाठरी था) तथा यीटस (जिसे नव रहस्यवादी कहा जाता है) आदि कवियों को भी सभवत आधुनिक नहीं मानने होंगे।

अनेय पर तीमरा आराप डा० देवराज का है जो मानते हैं कि अज्ञेय की काव्य-साधना में नयी समरित जीवन-दृष्टि का पान का सचन प्रयत्न नहीं है। वे यह भी कहते हैं वे यह भी कहते हैं 'हरी पास पर क्षण भर में आगन के पार डार' तर यात्रा करत हुए अनेय का भाव-बोध प्रोत्सा के प्राय एक ही धरातल पर प्रतिष्ठित रहा है।' पढ़त हम इसी बात का हैं। अनेय का मवन्ना के विज्ञान क्रम के विश्लेषण में हमारा उद्देश्य है कि वस्तुतः हरी पास पर क्षण भर के पश्चात् ही अनेय का विज्ञान एक प्रमुख कवि के रूप में हुआ है। मानव-साधना के रंगमंड और वैज्ञानिक अविश्ववास बोध एवं औपनिषदिक चिन्तन तथा विश्व-यात्राभ्रान्त अनेय का मवन्ना का निरन्तर नवान अनुभव सम्भार एवं शक्ति का अनुमानना किया है तथा

१ हिन्दू साहित्य एवं आधुनिक परिदृश्य पृ० २०

२ प्रविश्वमूर्ति, पृ० १२८

उत्पायना ही ता है जब कि व्यक्ति और व्यक्ति के बीच सहज संबंध
 व्यक्ति मिलकर ही ता समष्टि दाना हा के लिए हितकर है—व्यक्ति और
 व्यावहारिक भी है क्योंकि यहाँ एक व्यक्ति दूसरे यथाय व्यक्ति से जुड़ता
 है—किसी अमृत भाव से नहीं। और फिर हमारे युग में जहाँ व्यक्ति
 परिवर्तन व्यक्ति का उसके चाह न चाहे समष्टि बना ही रहा है यह
 व्यक्ति संबंध चेतना ही उस व्यक्ति समष्टि बनने से रोक सकती
 है। इस प्रकार युगीन मद्भ में अनेय हमें खींच की तुलना में अधिक
 अनुभूत लगन है जा पूर्व और पश्चिम दाना का अधिक ग्राह्य हा सकते हैं
 क्योंकि वे खींच में अधिक यथायवादी हैं। बल्कि यू वह ता अधिक उचित
 होगा कि साहित्य-परम्परा में अनेय खींच में आगे की बढ़ी है। यदि
 खींच पूर्व और पश्चिम के बीच पुल का—मध्यम्य का—काय करत है
 तो अनेय उस विशेष स्थल के प्रतीक है जहाँ दो विभिन्न धाराएँ आकर
 एक-दूसरे में घुल मिल रही ह। यह काय न केवल अनेय की काव्य प्रतिभा
 का प्रमाण है बरन हमारी भाषा के दावों को भी उचित सिद्ध करता है।

डा० देवराज यह मानते हैं कि आज के साहित्यकार का एक विशेष
 काय युग-मानव की खण्डित संवेदना और विच्छिन्न जीवन दृष्टि को
 सायक एकता का आधार एव जाकार देना है। और उपयुक्त विशेषण
 यह स्पष्ट करता है कि अनेय यह विशेष काय करने में काव्य-स्तर पर तो
 सफल ही रहे हैं हाँ यदि सचेत प्रयत्न से तात्पर्य उपदेश वृत्ति ग्रहण
 करना हा ता बात दूसरी है।

अनेय पर लगाए गए इन आरोपों को अनुचित मानत हुए भी कुछ प्रश्न
 पाठक के मानस को उद्बलित कर सकते हैं क्या अनेय के संबंध में यह अम
 स्वयं अनेय-काव्य से ही उद्भूत नहीं हुना कि वे आधुनिक नहीं हैं? रागा
 त्मकता के प्रति अनेय का आग्रह और उनकी भाषा की प्रवृत्ति रोमांटिक
 नहीं है? क्या अनेय आज के भारतीय यथाय को अभिभव कर रहे हैं?
 रागात्मकता मूलतः एक रोमांटिक भाव है। यह भाव अनेय में है
 और इस दृष्टि से अनेय का रज्ञान रोमांटिक है—यह मानने में कोई
 आपत्ति नहीं हो सकती है। मभवत यह कुछ विरोधाभास नगे क्योंकि

इसी निबध मे अज्ञेय को आधुनिक भी कहा गया है । लेकिन वैसा है नही । रागात्मकता ठीक उसी प्रकार एक रोमाटिक भाव है, जिस प्रकार घृणा, आक्रोश, दुःख, नैराश्य, आशावादिता भी । इस दृष्टि से देखने पर अज्ञेय के अतिरिक्त भी हिन्दी मे ऐसा कोई कवि नही दीखता जिसे हम रोमाटिक न कह सके । लेकिन यह तर्क सतुष्ट नही करता । इससे यह कहा सिद्ध होता है कि अज्ञेय रोमाटिक होते हुए भी आधुनिक है ?

वास्तव मे यह भ्रम भी रोमाटिकता और आधुनिकता को एक-दूसरे का अनिवार्य विरोधी मान लेने के कारण उद्भूत होता है । रोमाटिकता और आधुनिकता दोनो के मूल मे वस्तुतः वैयक्तिक स्वातन्त्र्य का ही भाव है । लेकिन अन्तर यही है—और वैसे यह अन्तर कम महत्त्वपूर्ण नही है—कि रोमाटिकता मूलतः भावनामूलक होने के कारण एक प्रकार के वैयक्तिक स्वच्छन्दतावाद को जन्म दे सकती है जब कि आधुनिकता बुद्धिमूलक होने के कारण वैयक्तिक विवेक पर जोर देती है । दूसरे शब्दो मे यह फर्क भावना एव बुद्धि का है । लेकिन यह अन्तर क्या सचमुच इतना बडा है कि इसे पाटा नही जा सके ? वस्तुतः सस्कृति का अर्थ चेतना द्वारा भावना का सस्कार ही तो है । यह भी ध्यातव्य है कि यहाँ भावना को दमित करने की बात नही, उन्हे सस्कारित करने, उनका उदात्तीकरण करने की बात है । अतः इस सस्कार के पश्चात् आधुनिकता एव रोमाटिकता एक-दूसरे के विरोधी नही रह पाते । हिन्दी-काव्य मे एक गहरे एवं सूक्ष्म स्तर पर यह कार्य अज्ञेय द्वारा सपन्न हुआ है । 'मम' और 'ममेतर' के बीच रागात्मक सवध-विधान यहाँ अतिवादी नही है क्योकि अह का विलीनीकरण करते हुए भी 'निजता' वहाँ सुरक्षित है—इसी कारण किसी प्रकार की भावुकता या भाव-विह्वलता अज्ञेय-काव्य मे नही है । 'मम' और 'ममेतर' के बीच एक तदनु रूप स्तर बना रहता है । इस प्रकार की रागात्मकता भी यदि अनाधुनिक है तो आधुनिक होने का अर्थ क्या यत्रवत् हो जाना है ? फिर कविता लिखना, उसे पढकर आनन्द लेना और उसकी समालोचना करना भी क्या एक प्रकार की आधुनिकता ही नही है ?

क्या अज्ञेय समसामयिक भारतीय यथार्थ को अभिव्यक्ति दे रहे है ? यह प्रश्न सचमुच महत्त्वपूर्ण है । अज्ञेय की काव्य-सवेदना पर रवीन्द्र के

प्रभाव का परिणाम स्वर गमय दृग् वा वा जा र इगिन् किया गया है कि दृग् प्रभाव के परिणामस्वरूप अनेय की काव्य-मदुच रागात्मक रही और दृग् बान का प्रभाव उदा कथ्य पर भी पया। वस्तुतः इस रागात्मकता के कारण अनेय जहाँ एक गमन्वित दृष्टिवाण प्रस्तुत करके खीट्ट को परम्परा का आग बढ़ा सब यहाँ यही कारण उनसे काव्य की सामा भी रहा। मचेत स्तर पर हान के कारण यह रागात्मकता ही अनेय की मवादात्मक मवेदना के मूल में रही और इसी कारण अनेय द्वन्द्वत्मक अनुभूति के बन्ध नहीं रहे। उनसे काव्य में विद्रोह का स्वर भी इसी सफ़ेद रागात्मकता के आग्रह का परिणाम है। बातान्तर में जो अय प्रभाव अनेय ने ग्रहण किया और उनमें जा सामजस्य के बिठा सब, वह इसी मवादात्मकता के कारण गमय हुआ। लेकिन इगवा एक परिणाम यह भी हुआ कि मानसिक द्वन्द्व एक तनाव की अनुभूतियाँ को अनेय-काव्य में स्थान नहीं मिल सका। द्वन्द्व एक तनाव के शमन के पश्चात् जान-दानुभूति को कुशलता पूर्वक अभिव्यक्त कर पाने की क्षमता निस्सन्देह अनेय में है लेकिन उस द्वन्द्व एक तनाव को मूल रूप देना अनेय की मवेदना की सीमा में नहीं आता। इनसे प्राप्त होने वाली पीडा का अनेय अपने काव्य में स्थान दे सकते थे लेकिन उनके पाम समस्या का एक समाधान था, अतः उस पीडा के गीत गाना उचित नहीं था क्योंकि दुःख वस्तुतः तभी दुःख है जब उसका शमन न हो सके, जब वह असहनीय भी हो और उसे सहन करने की निवृत्तता भी।

आज के सचेत भारतीय की जो मन म्बिनि है वह वस्तुतः रागात्मक मवेदना के अनुरूप नहीं है। बहुर स्तर पर एक द्वन्द्व से गुजर रहा है। यह द्वन्द्व नतिक भी है सामाजिक भी और राजनतिक भी। आधुनिक दृष्टि और अपने परम्परागत मस्कारों के बीच वह कई सम-वयनही बिठा पा रहा है। बौद्धिक स्तर पर एक गरिमामय यानी का उत्तराधिकारी होने हुए भी आज वह पश्चिममुखी है। राष्ट्रीय स्तर के राजनीतिक प्रश्न पर तो क्या, प्रांतीय और स्थानीय राजनीति के प्रश्न पर भी वह कोई निष्पत्ति नहीं ले पा रहा है और अपनी विदेश नीति को आदर्श के रूप में स्वीकार करते हुए भी वह व्यावहारिक स्तर पर उन कठिनाइयों को भोगना नहीं चाहता जो इस प्रकार के आदर्श का अनिवाय परिणाम हानी है। और इस सबके साथ यह और कि अभी उस असमयता का जहसास भी नहीं हो रहा।

ऐसी द्वन्द्वात्मक स्थिति को रागात्मक काव्य पहुँच द्वारा तो निश्चय ही प्रस्तुत नहीं किया जा सकता क्योंकि या तो खुरदरे यथार्थ को आशावादिता से रागात्मक बनाकर उससे एक प्रकार का पलायन ही किया जा सकता है; अथवा स्थितियों के प्रति आवेशात्मक प्रतिक्रिया हो सकती है जो काव्य को निश्चय ही ऊँचे स्तर पर नहीं ले जा सकती। इसका तात्पर्य यह नहीं है कि इस द्वन्द्व को कविता में अभिव्यक्त नहीं किया जा सकता लेकिन रागात्मक काव्य-पहुँच निश्चय ही इस द्वन्द्वात्मक स्थिति का वहन नहीं कर सकता। हाँ, अज्ञेय इस द्वन्द्व की पीड़ा को अवश्य अभिव्यक्त कर सकते थे, लेकिन जैसा कि कहा गया है यह पीड़ा अभी असहनीय नहीं हुई—क्योंकि असमर्थता का अहसास अभी नहीं है। अतः उस पीड़ा का रागात्मक स्वरूप काव्य को उस स्तर पर नहीं ले जा पाता, जहाँ अज्ञेय अभी पहुँच पाए हैं।

यही कारण है कि अपने काव्य की समस्या—‘मम’ और ‘ममेतर’ का सवध-विधान—आधुनिक होते हुए भी अज्ञेय विज्ञ आलोचकों को भी अपने अनाधुनिक होने का भ्रम कर देते हैं। समस्या आधुनिक है और उसका समाधान भी आधुनिक है—हमारा उससे असहमत होना उसे अनाधुनिक नहीं कर देता क्योंकि आधुनिकता कोई निरपेक्ष मूल्य नहीं है। हम ईलियट की धार्मिकता से भी असहमत हो सकते हैं, उनके समाधान भी हमें अस्वीकार्य हो सकते हैं, लेकिन जिस मानसिक तनाव और उससे उत्पन्न तीखी वेदना और निराशा का चित्रण उनके काव्य में मिलता है, वह उस पीड़ा को भोग रहे आधुनिक मानस को उनके समीप ला देता है। लेकिन अपने समाधान में ईलियट से श्रेष्ठ स्तर पर होते हुए भी अज्ञेय यदि वैसा प्रभाव नहीं छोड़ते तो उसका कारण उनके काव्य में युगीन द्वन्द्व एवं पीड़ा का अभाव ही है। और इस अभाव के मूल में अज्ञेय की रागात्मकता और संवादात्मक सवेदना ही है। अपनी काव्य-पहुँच में अज्ञेय यद्यपि ईलियट की अपेक्षा यीट्स के अधिक समीप पड़ते हैं पर उनके काव्य में भी ऐन्द्रिक और आध्यात्मिक के बीच का द्वन्द्व एवं उमकी वेदना मिलती है जो अज्ञेय में नहीं है—संभवतः इसलिए कि उसका समाधान उनके पास है।

यद्यपि अब यह तो नहीं लगता कि यह द्वन्द्व अज्ञेय-काव्य में कभी स्थान पा सकेगा—और यदि हो भी तो क्या यह प्रत्यारोहण अब स्वाभाविक

स्तर पर होगा ?—लेकिन यदि वे अपनी व्यक्तित्वतामूलक मानववादी
सवेदना की ही पीठिका पर कोई युग-काव्य हिन्दी को दें तो वह भी
निश्चित रूप से स्पष्टणीय ता हागा ही ।

लघु मानव के वहाने हिन्दी कविता पर एक वृहत् श्री विजयदेव
नारायण साही का बहुचर्चित एवं महत्त्वपूर्ण लेख है । एक ही लेख में कई
मौलिक प्रश्नों से सीधे साक्षात्कार की चेष्टा श्री साही ने की है और
सम्भवतः यही कारण है कि कई स्थलों पर उनका चिंतन सरलीकरण
के दाप से ग्रसित हो गया है । अंग्रेजों के प्रसाद की परम्परा में फिट
करने के लिए कामायनी जीर नदी के द्वीप में समानता खोजने का प्रयास
चिंतन के इस सरलीकरण का ही प्रमाण है । श्री साही कहते हैं नदी
के द्वीप उपवास में अनेक तब सुनियोजित ढांचे में फिर अपनी आरम्भिक
चिन्ता का समाधान खोजते हैं । प्रयोग का माध्यम फिर स्त्री-गुरुप है जोर
एक गहरे स्तर पर कामायनी का ही रेखाचित्र उपवास में प्राप्त हो जाता
है ? श्रद्धा जसी गौरा इडा जसी रेखा और दोनों के बीच परिणाम करता
हुआ मनु की तरह भुवन । गौरा से आरम्भ करते रेखा को स्पष्ट करता
हुआ भुवन फिर गौरा तक लौट आता है । ' किन्तु यह तुलना मगन नहीं
लगती—ऊपरी स्तर पर चाहे एक बारचीनात में सफल भले हो जाय ।
सबसे बड़ी कमी जो इसमें लगती है वह यही कि 'नदी' के द्वीप' में चन्द्र
माधव नाम का एक पात्र भी है—औरतमा पात्र का रंग के बाद मर्बाधिप
महत्त्वपूर्ण है—लेकिन कामायनी में उगवा बाद न्याय नहीं । ता क्या
'नदी' के दाप में चन्द्रमाधव का चरित्र अनेक न अनुद्भूत हो निर्मित किया
है ? यहाँ यह भी ध्यानव्य है कि स्वयं अथवा का दृष्टि में भी चन्द्रमाधव
का चरित्र महत्त्वपूर्ण है रंग भावना का मच्चाई के प्रति समर्पित है या
हाना चाहती है चन्द्रमाधव महत्त्व प्रवृत्ति का ही अपना नश्य बनाना है ।
और यहाँ यदि मनु के प्रति जयाय न ममता जाय ता यह भी कह कि
अपनी मूल प्रवृत्ति में—यन केन प्रवर्णन प्राप्त करने की लानता में—मनु

१ नया कविता १६ पृ० ११८

२ कामायनी पृ ८४

और चन्द्रमाधव समान स्तर पर लगते हैं—यद्यपि मनु जैसा प्रतापी व्यक्तित्व चन्द्रमाधव का नहीं है, भुवन का तो हो ही नहीं सकता। बल्कि इस विभिन्नता का कारण भी कृतिजन्य परिस्थिति ही है। चन्द्रमाधव आज का चरित्र है, व्यावसायिक युग का, अतः वह छल-छद्म का सहारा लेता है जब कि मनु वैदिकयुगीन है—और फिर वह भी महाकाव्य का धीरोदात्त नायक—अतः वह इच्छित की प्राप्ति के लिए बल का सहारा लेता है, अन्यथा मूल प्रवृत्ति एक ही है। इसी प्रकार इडा और रेखा की समानता भी सरलीकृत दृष्टि का ही परिणाम है। इडा जहाँ मनु से खिंचती है वहाँ रेखा भुवन को समर्पित होती है, कुछ सकोच भुवन में ही है। दूसरी ओर इडा जहाँ कैलास पर मनु के चरणों में शीश टेकती है, वहाँ रेखा का मार्ग भुवन के मार्ग से अलग हो जाता है। श्रद्धा की भाँति गौरा रेखा को यह भी नहीं कह सकती—‘सर चढ़ी रही पाया न हृदय’ क्योंकि भावना के प्रति ईमानदारी ही के कारण तो रेखा भुवन के पथ से अपने को हटा लेती है। बल्कि यदि साम्य देखना ही हो तो कुछ हद तक श्रद्धा एव रेखा में देखा जा सकता है क्योंकि दोनों ही अपने प्रेमी को वाधती नहीं।

इससे हमारा तात्पर्य यही है कि इस प्रकार का सरलीकरण हमें सतुष्ट तो कर सकता है पर सूक्ष्म रूप में सत्य तक नहीं पहुँचने देता। इस प्रकार का साम्य तो किसी भी त्रिकोणमूलक कथा में खोजा जा सकता है। अतः यह अर्थ नहीं निकाला जाना चाहिए कि अज्ञेय को कही भी प्रसाद के साथ रखकर नहीं देखा जा सकता। प्रसाद ही क्यों, पूरे छायावाद की परम्परा को आत्मसात् करके ही अज्ञेय हिन्दी कविता को नया मोड़ दे पाए है। अज्ञेय की इस उपलब्धि को समझने के लिए तत्कालीन परिस्थिति का एक संक्षिप्त विश्लेषण आवश्यक है।

अज्ञेय का प्रारम्भिक रचना-काल छायावाद के चरमोत्कर्ष का काल है। उत्तर छायावादी प्रवृत्तियों के नाम से जिन्हें जाना जाता है, उनके प्रारम्भ और विकास का काल भी यही है। यह ध्यातव्य है कि अपने चरमोत्कर्ष में भी छायावाद रवीन्द्र के प्रभाव की परिधि के बाहर नहीं निकल सका था। पतन पर तो रवीन्द्र के सीधे प्रभाव का आरोप है ही पर निराला की ‘शाश्वत ज्योति’ और ‘विराट सत्ता’ तथा प्रसाद का ‘समरसता का दर्शन’ रवीन्द्र के समन्वय दर्शन के प्रभाव-क्षेत्र ही में थे। निराला की

भक्तिमूलक रचनाओं और खीद्रक प्रगीताम भी साम्य स्पष्ट है। अतः श्रेष्ठ एक मौलिक साहित्य का युग हान हुए भी हिंदी कविता के आगे के विकास के लिए इस प्रभाव-क्षेत्रम निवृत्तना आवश्यक था। उत्तर छायावाद म वचन नरेद्र शर्मा जादि का काव्य इस प्रभाव क्षेत्र से निवृत्तने का ही प्रयास है—लेकिन यह मुक्ति स्वयं कविता की ही कीमत पर हो रही थी। छायावादी काव्य का गाभीय नष्ट हा रहा था और उसकी जगह सरलता ल रही थी—जिसका विकास आग चलकर गीत धारा म हुआ। वचन नरेद्र शर्मा, अचल प्रभृति इसी गीत धारा क प्रवर्तको म हैं। इसी के समा नान्तर प्रगतिवादी साहित्य के नाम पर जो कृतित्व सामने आ रहा था— उसम भी सरलीकरण की प्रवृत्ति काय कर रही थी। उद्देश्यमूलक हाने क कारण यह स्वाभाविक ही था कि जनमानस तक पहुंचने की उसकी चाह हो। इस चाह के मोह मे कविता का स्तर चाह कितना भी गिर जाए, उन्हें इसकी चिन्ता क्या होती ? इस कारण इन कविया ने भी गीत धारा को समर्थन दिया क्योंकि जन मानस तक पहुंचनेका यह सीधा साधन थी। यही कारण है कि हिंदी क अधिकांश गीतकार जनवादी भी रहे और प्रेमवादी भी।

ठीक इसी समय भारतीय मानस म भी परिवर्तन हा रहा था। पुन रत्थान की भावना स ऊपर उठकर लोग नये मूल्या की खोज की बात करने लग थे। आजादी के आदेश के लिए तत्कालीन भारतीय अधिक कृतसकल्य था—लेकिन उसक बाद के चित्र को स्पष्ट करने का प्रश्न भी उसके सामने उठ चुका था। अपनी स्वतंत्रता को वह व्यापक अंतर्राष्ट्रीय परिवेश मे रखकर भी देख रहा था और यही कारण है कि तत्कालीन युवा मानस के प्रतिनिधि जवाहरलाल नेहरू सुनियोजित आर्थिक कायन्त्रम और विदेश नीति की समस्या पर सोचने लगे थे। औद्योगिक विकास नगरा म अपना प्रभाव दिखा रहा था। धनानिक चिन्तन और मनाविधान के प्रभाव क कारण शिक्षित भारतीय मानस अपनी विवशताजा क सीमा के प्रति सजग था। सामाजिक और राजनतिक वजना उसे अधिक चुभती थी क्योंकि यथाथपरक रत्थान हाने के कारण वह उनस पलायन नहीं कर सकता था। इस स्थिति से पलायन करने वाला के साहित्य का यदि अनेय अतृप्ति या लालसा (Wishful Thinking) का साहित्य कह तो अनुचित नहीं।

इस प्रकार किसी भी ईमानदार कवि के आगे तीन प्रमुख चुनौतियाँ थी, जिन्हें सक्षिप्त में इस प्रकार सूत्रबद्ध किया जा सकता है: (१) काव्य में बदलती हुई सवेदना को अभिव्यक्ति देना, (२) परम्परा से जुड़े रहकर भी रवीन्द्र के प्रभाव-क्षेत्र से कविता को मुक्त करना और (३) सरलीकरण से बचते हुए काव्य की कला-गरिमा को बनाए रखना।

यह समस्या मूल रूप से उन सभी कवियों के आगे थी, जिन्हें अज्ञेय ने 'तार सप्तक' में 'राहों का अन्वेषी' कहा है और सभी किसी न किसी रूप में इन समस्याओं का समाधान खोजने की चेष्टा कर रहे थे। अज्ञेय के लिए ये तीनों समस्याएँ सगुम्फित होकर एक ही हो गई थी और इसी कारण हम देखते हैं कि प्रारम्भ से ही अज्ञेय में सक्रमणकालीन भारतीय मानस को अभिव्यक्ति देने में उसके अनुरूप काव्य-धारा को मोड़ते हुए परम्परा से जुड़ने तथा सरलीकरण से बचने की प्रवृत्ति स्पष्ट लक्षित होती है। 'तार सप्तक', 'इत्यलम्', 'हरी घास पर क्षण भर' और 'शेखर' में अज्ञेय सक्रमणकालीन भारतीय मानस की विचशता का ही नहीं—वर्जनाओं को तोड़ने की उसकी चेष्टा को भी अभिव्यक्ति देते हैं। 'शेखर' का तो लक्ष्य ही 'स्वातंत्र्य की खोज' है। अपनी कविताओं में भी अज्ञेय जहाँ सामाजिक वर्जनाओं के प्रति विद्रोह अभिव्यक्त करते हैं, वही वे बदलती सवेदना के अनुरूप साधारणीकरण की नयी राह खोजने का प्रयत्न भी करते हैं। कुण्ठा-मुक्ति की प्रक्रिया में जिस जीवन-दर्शन का विकास अज्ञेय में होता है, उसके लक्षण भी हमें प्रारम्भ से ही मिलते हैं। यहाँ अज्ञेय ने दुहरे दायित्व का निर्वाह किया है। अपने जीवन-दर्शन में व काव्य-दर्शन में भी वे रवीन्द्र की परिधि से बाहर निकलकर उसका विकास करते हैं। तथ्य और सत्य के प्रति रवीन्द्र और प्रसाद की एक-सी दृष्टि है। लेकिन अज्ञेय यह मानते हुए भी कि 'जीवन का स्रोत घटना का स्रोत नहीं है, वह चेतना का स्रोत है', तथ्य की उपेक्षा कही नहीं करते। तथ्य और सत्य के प्रति रवीन्द्र और अज्ञेय के अन्तर को समझने के लिए स्वयं उन्हीं का साक्ष्य उपयुक्त होगा। कलकत्ता विश्वविद्यालय व्याख्यान माला में दिए गए 'तथ्य और सत्य' शीर्षक भाषण में एक जापानी चित्रकार की बात करते हुए रवीन्द्र अपने विचार स्पष्ट करते हैं "किसी एक जापानी कलाकार के चित्र में मैंने देखा था, मूर्ति के सामने सूरज है किन्तु पीछे छाया नहीं है।

एक बच्चा भी जानता है कि ऐसी दशा म लबी छाया पडती है । किन्तु चित्र की रचना तो वस्तु विधा के परिचय के लिए नहीं । बला रचना म जो डरत-डरत तथ्य की मजरी करत है वे भी क्या शिल्पी है । ' स्पष्ट है कि यहा तथ्य के प्रति उपेक्षा भाव है जब कि अनेय तथ्य ज्ञान को कवि के लिए आवश्यक मानने है । धर्मवीर भारती का आलोचना वे इसलिए करत है कि उन्हान 'कनुप्रिया म रजनीगधा के फूल की तरह शब्दा के टपकने का उल्लेख किया है जबकि ये फूल डाली पर ही सूख जात हैं—अत उनके टपकने म भी शब्द की बजाय नीरवता ही अधिक लक्षित होती । अनेय तथ्य जगत की अग्रहलना नहीं करत और यही कारण है कि नददुलारे वाजपेयी जस जालाचक —जा प्रारम्भ मेअनेय क दुर्नाम विराधी रहे हैं— भी इसे अनय काव्य की विशेषता स्वीकार करत हैं ' अज्ञय जी की नयी काव्य सृष्टि म दो-तीन बातें हमारा ध्यान विक्षप रूप से आकर्षित करती है । एक है इस का य सृष्टि म प्रकृति की गतिया रूपा एव मुद्राओ का सफल अवन । यद्यपि ये रूप गतिया और मुद्राएँ लेखक की आंतरिक भावना से सपकन है पर उनम यथायता का पक्ष भी पूरी तरह से भास्वर हाता है । ' वस्तुत यथाय का यह आप्रह ही है कि अनेय युक्ति-सत्य' मानवता को बजाय यथाय मानव पर जोर देते है । स्वय उहाके शब्दो म मुझे यह बात उतनी शाचनीय नहीं जान पडती कि लेखक का प्रकृति परिचय अधूरा हा या कि उसके मानवीय मबधा की परिधि बहुत छोटी हा । मुझे यह बात खतरनाक जान पडती है कि प्रकृति, 'मानव 'जनता' मातेज —य सब उसके लिए अनुभव गोचर यथाय न रहकर मानसिक परिवर्तनाएँ—एवस्ट्रूकट विचार-सत्त्व बन जाए । पयवेक्षणका क्षेत्रबढाया जा सकता है अनुभव की कमी को पूरा किया जा सकता है, पर अनुभव गम्य यथाय मे कट जाने पर उमसे फिर सबध जोडना कही कठिन होता है, और परिश्रमसाध्य हाता है अपने-आप ता जुडही नहीं सकता । अनुभवकी कमी लेखक का केवल अममथ बनाती है पर यथाय का यह बौद्धिकीकरण उमे आततायी हाने की अतिरिक्त मामध्य दे दना है जा इस मनुष्य, उम मनुष्य जनक मनुष्या का अलग-अलग जीवन्त और सबदनशील

इकाइयों के रूप में नहीं जानता और अपनाता वह मूढ है, किन्तु जो इसके बावजूद 'जनता', 'मानवता', 'मासेज' आदि के नाम पर आह्वान करता है वह वैसा मूढ है जिसके हाथ में आग है।" इसी आग्रह के कारण अज्ञेय व्यष्टि के माध्यम से समष्टि से जुड़ते हैं। सत्य की तुलना में तथ्य उपेक्षित नहीं होता वरन् तथ्य ही सत्य में संपृक्त हो उठता है। यहाँ फिर श्री साही अज्ञेय की दृष्टि को पूरा नहीं ममझ पाए हैं क्योंकि उनके अनुसार अज्ञेय के लिए 'सत्य' क्षणिक है जबकि तथ्य चिरन्तन। दरअसल अज्ञेय भी महत्त्व तो 'सत्य' को ही देते हैं पर वे मानते हैं कि वह 'तथ्य' के माध्यम से ही प्रकाशित होता है—अन्यथा सत्य मात्र 'युक्ति-सत्य' ही रह जाएगा। 'तथ्य' के सहसा 'सत्य' से आलोकित हो उठने का तात्पर्य भी क्षणिकता नहीं है "इस तरह के सहसा उदित होने वाले 'सत्य' सहसा मूर्त नहीं होते, मूर्ति का उद्घाटन ही सहसा होता है और हम उद्घाटन के क्षण को निर्माण का क्षण मान लेते हैं यद्यपि वह न जाने कितने लंबे, सचय-उपचय, क्षण-निरूपण का परिणाम होता है।" 'सत्य' के निर्माण की प्रक्रिया के द्वारे में अज्ञेय के विचार यदि हम जान ले तो स्पष्ट हो जाता है कि 'सत्य' 'तथ्य' का सहसा आलोकित हो उठना नहीं है वरन् शनै शनै 'तथ्य' का एक सूक्ष्म स्तर पर 'सत्य' में रूपान्तरित होना है। 'सत्य तथ्य का रचनात्मक, सृजनात्मक रूप है। और सृजन सब पेनफुल होता है।" क्षण का आग्रह वस्तुतः अनुभूति की प्राथमिकता का ही आग्रह है, अन्यथा उसका सत्य में रूपान्तरित होना तो लंबी प्रक्रिया है।

बूँद स्वाति की भले हो

वेधती है मर्म सीपी का उसी निर्मम त्वरा से

वज्र जिससे फोड़ता चट्टान को

भले ही फिर व्यथा के तम में

वरस पर वरस बीते

१ आत्मनेपद, पृ० १३७-३८

२ वही, पृ० २२८-२९

३ नदी के द्वीप, पृ० १९

एक वक्ता भी जानता है कि ऐसी दशा में लंबी छामा पड़ती है। किन्तु
 चित्र की रचना तो वस्तु विद्या के परिचय के लिए नहीं। कला रचना में
 जा डरत डरत तथ्य की मजदूरी करते हैं वे भी क्या शिल्पी हैं! स्पष्ट है
 कि यहाँ तथ्य के प्रति उपेक्षा भाव है जब कि अनेय तथ्य मान को कवि के
 लिए आवश्यक मानते हैं। धर्मवीर भारती की जालाचना के इसलिए करत
 है कि उहाँत वनुप्रिया में रजनीगंधा के पूना की तरह शब्दों के टपकने
 का उल्लेख किया है जबकि य पूना डाली पर ही सूख जाते हैं—अतः उनका
 टपकने में भी शब्दों की बजाय नारवता ही अधिक लक्षित होनी। अनेय
 तथ्य जगत की जगहनना नहीं करत और यही कारण है कि नन्दुलारे
 वाजपेयी जैसे जालाचक—जा प्रारम्भ में अनेय के दुर्नाम विराधी रहे हैं—
 भी इस अनेय काव्य की विशेषता स्वीकार करते हैं अनेय जी की नया
 काव्य-मृष्टि में दा-तीन गतों हमारा ध्यान विगण रूप में आकर्षित करती
 हैं। एक है इस काव्य मृष्टि में प्रकृति की गतिशा, रूपा एक मुग्धा का
 सफत अवन। यद्यपि य रूप गनियों और मुद्राएँ लगभग की आंतरिक
 भावना में सफत है पर उनमें यथायता का पक्ष भी पूरी तरह में भास्वर
 होता है। 'वस्तुन यथाय का यह आप्रह ही है कि अनेय युक्ति-मत्त
 मानवता का बजाय यथाय भाव पर जार दत है। स्वयं उर्दीके शब्दों
 में मुझे यह बात उतनी शाक्षनीय नहीं जान पड़ता कि लगभग का प्रकृति
 परिचय जधूरा हा या कि उमक मानवीय गवधा की परिधि बहुत छोटी
 हा मुझे यह बात मनरनाक जान पड़ता है कि प्रकृति मानव जतना'
 मानेज — य मय उमक दिने अनमय-गाधर यथाय में रहकर मानविक
 परिवर्तनाएँ—एवम्भूत विचार-तत्त्व धन जाएँ। पयवगणका क्षेत्रयगया
 जा गवता है अनुभव की कमी का पूरा किया जा सकता है पर अनुभव
 गम्य यथाय में क जान पर उमक फिर गवध जाटना कर्त्तव्य गति होता है
 और परिश्रमाध्य होता है अपन-जाय ता जुड ही नहीं गवता। अनुभवकी
 कमा लगभग का केंद्र अगमप बनाना है पर यथाय का क बौद्धिजीकरण
 उमें आतनाया हान का अनिश्चित मामध्य द गता है जा इम मनुष्य
 उम मनुष्य अनक मनुष्या का अनम-अनम जीवन और गवतनीन

इकाइयो के रूप में नहीं जानता और अपनाता वह मूढ है, किन्तु जो इसके वावजूद 'जनता', 'मानवता', 'मासेज' आदि के नाम पर आह्वान करता है वह वैसा मूढ है जिसके हाथ में आग है।" इमी आग्रह के कारण अज्ञेय दृष्टि के माध्यम से समष्टि से जुड़ते हैं। सत्य की तुलना में तथ्य उपेक्षित नहीं होता वरन् तथ्य ही सत्य में संपृक्त हो उठता है। यहाँ फिर श्री साही अज्ञेय की दृष्टि को पूरा नहीं समझ पाए हैं क्योंकि उनके अनुसार अज्ञेय के लिए 'सत्य' क्षणिक है जबकि तथ्य चिरन्तन। दरअसल अज्ञेय भी महत्त्व तो 'सत्य' को ही देते हैं पर वे मानते हैं कि वह 'तथ्य' के माध्यम से ही प्रकाशित होता है—अन्यथा सत्य मात्र 'युक्ति-सत्य' ही रह जाएगा। 'तथ्य' के सहसा 'सत्य' से आलोकित हो उठने का तात्पर्य भी क्षणिकता नहीं है : "इस तरह के सहसा उदित होने वाले 'सत्य' महत्त्व मूर्त नहीं होते, मूर्ति का उद्घाटन ही सहसा होता है और हम उद्घाटन के क्षण को निर्माण का क्षण मान लेते हैं यद्यपि वह न जाने कितने लंबे, मन्त्र-उपमन्त्र, क्षण-निरूपण का परिणाम होता है।" 'सत्य' के निर्माण की प्रक्रिया के बारे में अज्ञेय के विचार यदि हम जान लें तो स्पष्ट हो जाता है कि 'सत्य' 'तथ्य' का सहसा आलोकित हो उठना नहीं है वरन् शून्यः शून्यः 'तथ्य' का एक मृदु स्तर पर 'सत्य' में रूपान्तरित होना है। 'सत्य' तथ्य का चन्द्रान्मक, मृजनात्मक रूप है। और मृजन सब फल होता है।" क्षण का आग्रह वस्तुतः अनुभूति की प्राथमिकता का ही आग्रह है, अन्यथा उनका सत्य में रूपान्तरित होना तो लंबी प्रक्रिया है :

बूँद स्वाति की भले हो
 वेधती है मर्म सीपी का उर्मी निर्मम त्वरा में
 वज्र जिससे फोड़ता चट्टान को
 भले ही फिर व्यथा के तम में
 बरस पर बरस वीतें

१. आत्मनेपद, पृ० १३७-३८

२. वही, पृ० २२८-२९

३. नदी के द्वीप, पृ० १९

एक मुस्ताफा का (का)।

इस प्रकार हम देना है कि अजय तिमिरा की रचना का प्रभाव परिणाम का कारण तिमिरा है। वे अजय रचना का प्रभावित रहने के कारण उस प्रभाव का भावनात्मक कारण का विचार करना है उमाका तिमिरात्मक नहीं है। एही कारण है कि अजय रचना की मायकाता समझिए हा। म विरामांतर हा। म नहीं माना। समझिए हा। हूँ भी वही वैयक्तिकता मुक्ति का है—यही अजय का भाव है और समझिए स पुढा का सपाथपरक तर्क का।

सत्य का सत्य का मात्रात्मक रूप माना न कारण यह स्याभावित हा है कि अजय मात्र का परिणाम का कारण रचना का तिमिरा गभेष्ट रह और उस दूषित रचना का कारण यह प्रसारान्तर स सत्य का दूषित जाना होगा। अजय यह भली प्रकार जाना है कि अजयकरण की प्रवृत्ति अनुभव-गायक सत्य का नहीं मुक्ति-गत्य का ही मन्त्रेण कर सक्तता है क्योंकि कलाकार का उद्देश्य अनुभूति का सरलीकरण नहीं उस मौलिक स्वरूप म मन्त्रेणित करना जाना है। अनुभूति का यह सरलीकरण उस कृत्रिम और पाशू साव्य कर देता है 'सन्नि का ही कहना या कि अधिक् सागा की समझ म आ सय इस लाभ म सही बात का सस्ता वलगराइज नहीं करना चाहिए एक चार समझ म न आन पर दम चार उसकी आवृत्ति करे, पर वह सही बात। आन्दोलन का निचाड है आवृत्ति। सेवक के नात में कहीं तक अपनी बात का आवृत्ति कर सक्तता है या कहीं तक आवृत्ति—जा राजनतिक आन्दोलन का एक अंग है राजनतिक कर्मी का कतम्य है— साहित्य का अंग हा सक्तता है यह मर लिए चित्य हा सक्तता है पर इस में निगमय भाव से जानता हू कि मच का लोकप्रिय बनाने के लिए उमे वलगराइज नहीं करना चाहिए, क्योंकि उसीमे वह झूठ हो जाता है। एक तरह से मैं यह भी समझता हूँ कि मर यह विश्वास मेरे आज के और भविष्य के पाठक म मरी आलोचक से अधिक् थडा और सम्मान का चिह्न है। क्योंकि मैं मानता हूँ कि जो आज नहीं भी समझा है वह कत समझेगा। और यह आवश्यक नहीं समझता हू कि मैं आज ही ऐसा मान लू कि जो आज मरी बात नहीं समझता है वह कत भी नहीं

१ इन्द्रधनु रौद हूँ मे १० १०१

१३८ अज्ञेय की काव्य त्रितीर्था

समझेगा, और इसीलिए आज ही अपनी बात घटिया ढग से कहूं।” अज्ञेय के इन विचारों का प्रभाव स्वयं उनके साहित्य पर ही नहीं, उनके द्वारा पुरस्कृत काव्य-धारा पर भी रहा है। नयीकविता पर जटिलता या दुरूहता का आरोप—चाहे इसके पीछे पाठक-आलोचक के पूर्वाग्रह या अक्षमता ही रही हो—इतना तो स्वतः सिद्ध कर देते हैं कि यह काव्य-धारा सरलीकरण में विश्वास नहीं करती।

हिन्दी कविता को नया मोड़ देने का श्रेय अज्ञेय को नहीं है—यह बात कई बार उन्हींके प्रारम्भिक साथियों द्वारा कही जाती रही है। ‘तार सप्तक’ के द्वितीय संस्करण के अपने वक्तव्यों में प्रायः सभी कवियों ने इस ओर ध्यान दिलाया है और यह भी सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि उसके सकलनकर्ता की स्थिति मात्र एक प्रकाशक की थी। यह सही भी हो सकता है (यद्यपि संपादकीय नाम का एक तत्त्व उसमें है) लेकिन फिर भी प्रश्न उठता है कि यह बात उन दिनों क्यों नहीं उठाई गई जब ‘तार सप्तक’ के संपादक पर आचार्यजनों द्वारा आलोचना की वौछार हो रही थी? एक बात और—साहित्य के क्षेत्र में नेतृत्व का मतलब यह नहीं है कि कोई व्यक्ति अपनी इच्छानुकूल पूरे वातावरण को बदल डाले। नेतृत्व का तात्पर्य यही है कि तत्कालीन परिस्थिति एवं नवनवोन्मेष-शालिनी प्रवृत्तियों को समझा जाए और उनके स्वस्थ विकास के लिए समुचित श्रम किया जाए। नेता का तात्पर्य सैनिक-अधिकारी से नहीं है। यह भी कहा गया है कि संपादक को स्वयं कवियों ने चुना था, पर इस तथ्य की ओर बिल्कुल ध्यान नहीं दिया जाता कि मूल योजना मध्य प्रदेश के सात कवियों का एक सकलन निकालने की ही थी जिसे अज्ञेय ने पूरे हिन्दी जगत् की नई प्रवृत्तियों के सकलन के रूप में रखने का रूप दे दिया और रामविलास शर्मा तथा गिरिजाकुमार माथुर का चुनाव भी स्वयं अज्ञेय का ही है।

फिर यह भी कि नयी कविता की जो प्रवृत्तियाँ उस समय उदित हो रही थी, उनको दिशा देने का कार्य ‘तार सप्तक’ से अधिक ‘त्रिशकु’ के निवधों, ‘प्रतीक’ के प्रकाशन तथा ‘दूसरा’ व ‘तीसरा सप्तक’ के प्रकाशन ने किया। ‘तार सप्तक’ के कवि चाहे किसी वाद के कारण एकत्रित न हुए

हा पर इससे इकार नहीं किया जा सकता कि प्रयोगशीलता उन सभी मयी और इसीलिए सपादक न उह 'राहा का जवपा कहा। दूसरा सप्तक म परम्परावादी आलाचका को शास्त्रीय स्तर पर ही जा चुनौती अणय ने दी उसने नये कविया म कम आत्मविश्वास पदा नही किया। नयी कविता नामकरण भी अनेय का ही है। तीसरा सप्तक की भूमिका म भी अणय न नया कविता की प्रयोगशीलता क जा आयाम बताए उहान इस काव्य धारा क स्वरूप निरूपण म प्रमुख योग दिया है। तार सप्तक के सपादक अनेय न हान या दूसरा-तीसरा सप्तक नही निकलन तो भी नयी प्रवतिया को दयाया नही जा सकता था। यह कहना अय वसा ही लगता है जसा यह कहना कि यनि गाधी न भा हान तो देग कौन ता आजाद नही हाता, या कि देश को आजादी मिफ गाधी के ही कारण नही मिली है। व्यक्ति निश्चय ही युग स बडा नही हाना लकिन युग का उसन प्रभावित किया ही हा तो अब क्या इलाज ?

यदि मात्र सृजन क ही आधार पर देसा जाए ता भी अनेय के कृत्ित्व का हिन्दी काव्य म विशिष्ट स्थान हाता है। छामावाण के दो प्रमुख कविया की शृ खला क बाद इमम जगला नाम निस्तह अणय का हा जुड सकता है। निराला का पौरुष और प्रसाद' की सांस्कृतिक गरिमा आधुनिक दृष्टि स ससकलित हाकर हम अनेय म प्राप्त होने है। इसी पौरुष क कारण निराला क बाद हिन्दी म सर्वाधिक प्रभावशाली व्यक्तित्व अजेय का रहा है। निराला का पौरुष जिस प्रकार के विद्राह म व्यक्त हाता है उससे कही अधिक व्यापक विद्राह अणय का है। अजेय के विद्रोह क पीछे किसी बाद का बधन नहा मानव व्यक्तित्व की सजनशीलता का आग्रह है और इसी कारण उनका विद्राह उन सभी प्रकार की बजनाभा के प्रति है जो व्यक्तित्व क विकास म बाधा उत्पन्न करती है। एम प्रकार सामाजिक अयवत्ता की दृष्टि स अनेय का विद्राह अधिक सूक्ष्म एव व्यापक है। मैं मरुगा मुन्नी मैंने जीवन की घग्जिया उडाई है जमी कविताभा म दार्शनिक गरिमा स युक्त जिस फरफटपन का अभिध्याकित हाती है वह अणय का निराला की परम्परा का विकसित करन का थय दता है। एण क क्षेत्र म भी निराला क प्रयागा का परम्परा का अणय म वाक अणय क आधार पर विकसित किया है जा अपन-आपम पूर अध्ययन

का विषय है। इसी प्रकार अज्ञेय की शब्द-चेतना भी निराला से अधिक विकसित है। 'राम की शक्ति पूजा' में भाषा का प्रवाह और सतुलन निश्चय ही द्रष्टव्य है लेकिन उस भाषा में वैसी सहजता का अभाव है जो 'असाध्य वीणा' की भाषा में हमें मिलती है। संभव है इसका कुछ कारण भाषा की अपनी सीमा रही हो यद्यपि अपने परवर्ती काव्य में निराला में भाषा के मामले में अधिक खुलापन आया है।

प्रसाद की सांस्कृतिक गरिमा भी अज्ञेय ने अपने काव्य में आत्मसात की है लेकिन उसकी ऐतिहासिकता के प्रभाव से वे मुक्त रहे हैं। अज्ञेय-काव्य में संस्कृति इतिहास के माध्यम से नहीं—साधारण जीवन के सांस्कृतिक आनुपगतों के माध्यम से अनुभूति का माध्यम बनकर आती है। प्रसाद की भाषा का आभिजात्य अज्ञेय में भी कई बार झलकता है और यह भी कि अज्ञेय की प्रारम्भिक भाषा प्रसाद से प्रभावित लगती है लेकिन 'हरी घास पर क्षण भर' के पश्चात् अज्ञेय की शब्द-सामर्थ्य प्रसाद में अधिक विकसित लगती है। शब्द-चेतना और विम्वात्मकता के कारण कलाकार के रूप में अज्ञेय प्रसाद से आगे निकल जाते हैं। अपनी ऐतिहासिकता के कारण प्रसाद पुनरुत्थानवादी अधिक लगते हैं जब कि अज्ञेय परम्परा को आत्मसात् कर नवसर्जना पर अधिक बल देते हैं।

हिन्दी के काव्य-चिन्तन एवं सर्जन को अज्ञेय के सहयोग का लेखा-जोखा तब तक अधूरा ही रहेगा जब तक हम परवर्ती पीढ़ी पर पड रहे प्रभावों से परिचित न हो ले—यद्यपि अभी इसका उपयुक्त समय नहीं है। कविता को भावुकता के प्रवाह से निकालकर एक बौद्धिक धरातल पर प्रतिष्ठित करने का श्रेय अज्ञेय को ही है। बौद्धिकता से हमारा तात्पर्य भावना पर विवेक के अनुशासन से ही है। इस कारण काव्य में जिस गाभीर्य की अवतारणा हुई है, वह सराहनीय तो है ही, काव्य की रूढ़ प्रणालियों को तोड़कर अज्ञेय ने काव्य के द्वार नयी शैल्पिक योजनाओं तथा अनुभूतियों के लिए खोल दिए। यही कारण है कि परवर्ती हिन्दी कविता में जितना वैविध्य विभिन्न स्तरों पर दिखाई देता है— वह इसकी जीवन्तता का प्रतीक है। वैयक्तिक रूप से अज्ञेय की कविता का प्रभाव भी परवर्ती पीढ़ी पर पडा है। जगदीश गुप्त का अध्यात्म-बोध, तथा सर्वेश्वर-दयाल एवं रघुवीर सहाय की वैयक्तिकतामूलक संवेदना पर तो अज्ञेय का प्रभाव

स्पष्ट ही है। नगर बोध व प्रारम्भिक लक्षण भी अज्ञेय काव्य में स्पष्ट दीखते हैं यद्यपि उनमें नगर के प्रति वितृष्णा का भाव अधिक है, उसका पीडा भागने का नहीं। यौन प्रतीका के माध्यम से अज्ञेय ने विद्रोह का जो अभिव्यक्ति दी—उसमें समकालीनों को तो प्रभावित किया ही—आज की युवा पीढ़ी के कवि भी इन्हीं प्रतीकों के माध्यम से अपने आश्रय की अभिव्यक्ति कर रहे हैं। सामाजिक वजनाओं के प्रति विद्रोह का जो भाव अज्ञेय ने जगाया वह आज के साहित्य का स्थायी भाव हो गया है। वाक् लय के आधार पर अज्ञेय के छन्दिक प्रयोगों में परवर्ती पीढ़ी के लिए मॉडेल का रूप दिया है। यही कारण है कि 'नयी कविता' का अधिकांश बालचाल का लय पर आधारित है। तुक का आवृत्ति से लय व निर्माण और अथ उदघाटन तथा मुक्त अनुपमा (Free associations) के कविता में प्रयोग का भी स्थायी प्रभाव परवर्ती कवियों पर पड़ा है जिनमें श्रीकान्त वर्मा प्रमुख हैं यद्यपि उनकी सवदना भिन्न प्रकार की है। अज्ञेय की सवदना का प्रभाव तो अभी कम मात्रा में है पर लगना है (यद्यपि यह भविष्यवाणी करने जसा ही है) कि काव्य-रचना की दृष्टि से अज्ञेय का प्रभाव अधिक गहरा एवं व्यापक रहेगा।

• • •

